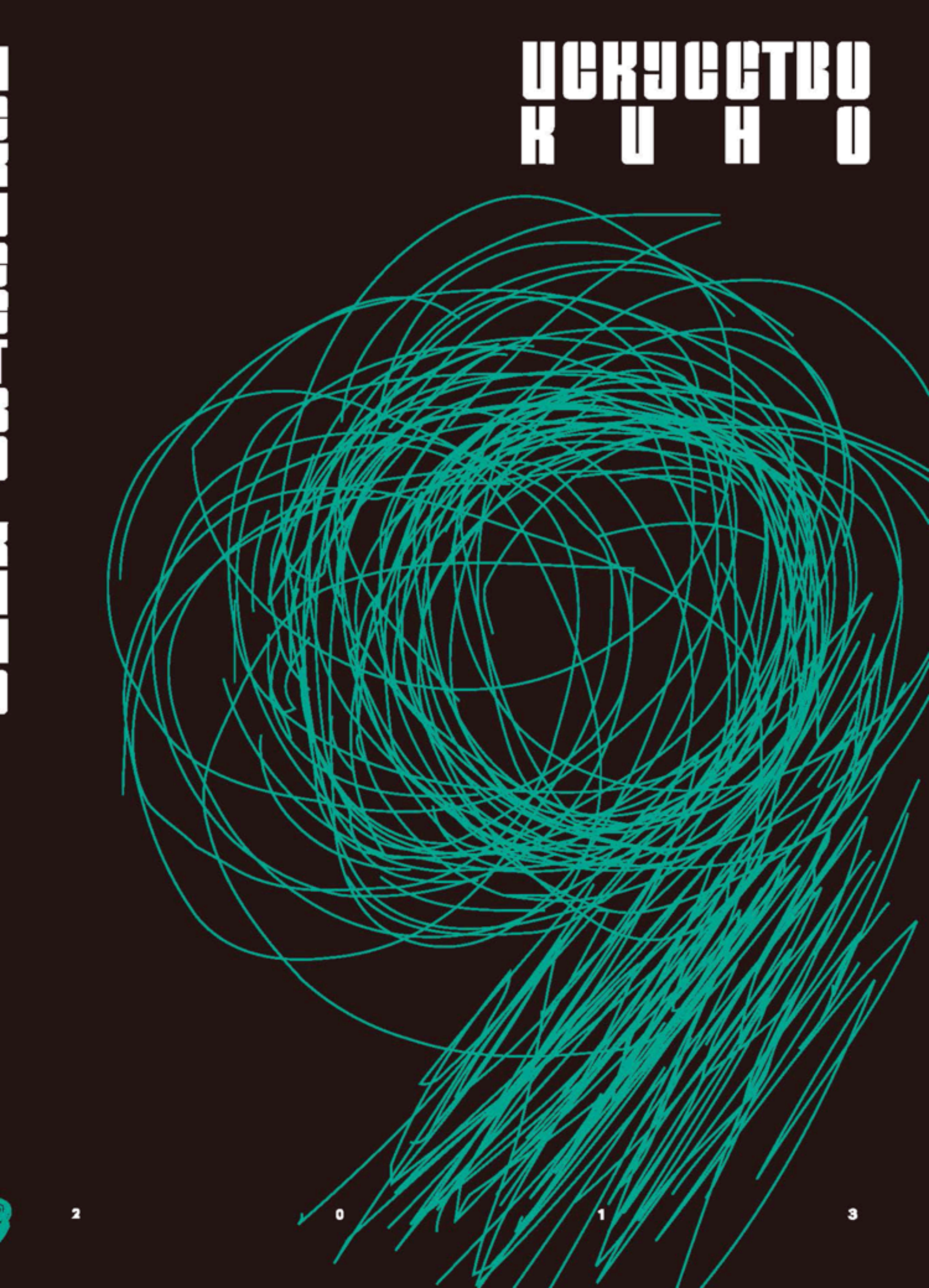
ИСКУССТВО КИНО



2013

Две темы определяют большую часть содержания этого номера: госзаказ и фестивальная политика у нас и в мире. В этом контексте и существуют главные материалы. Результаты, условия, механизмы проведения открытого питчинга кинопроектов, объявленного Министерством культуры и вызвавшего либо недоумение, либо жесткую критику, обсуждают в рубриках «Здесь и теперь» и «Комментарии» известные кинематографисты и авторитетные эксперты. Московский международный кинофестиваль — также своего рода госзаказ — стал предметом рассмотрения в «Репертуаре» и «Опыте»; наши авторы анализируют фильмы игрового конкурса и ленты документальных программ, вызвавших, как всегда, особый интерес критиков.

Поддерживает этот блок и развернутая откровенная беседа Сергея Сычева с одним из самых ярких современных документалистов Аланом Берлинером, чей фильм «Мой двоюродный дядя», показанный на ММКФ, привлек внимание и коллег, и московских кинозрителей.

В рубрике «Публикации» мы продолжаем знакомить читателей с тонкими дневниковыми зарисовками Евгения Голубенко, художника и драматурга, а в рубрике «Чтение» печатаем сценарий Арсения Гончукова «От любви не умирают» из списка лауреатов конкурса «Искусства кино» «Личное дело» и новую пьесу выдающегося режиссера Кшиштофа Занусси «Казнь двойника», которую представляет его друг Виктор Ерофеев.

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» № 9/2013

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
ВАДИМ АБДРАШИТОВ:
«Все очень знакомо»
Беседу ведет Виктор Матизен

13
АНДРЕЙ АРХАНГЕЛЬСКИЙ
Пусто место свято не бывает
Госзаказ в СССР и в современной России

РЕПЕРТУАР

19
КАТЕРИНА ТАРХАНОВА
Поперек наклонной плоскости
«Скольжение», режиссер Антон Розенберг

22
НИНА СПУТНИЦКАЯ
Маскарад жизни
«Роль», режиссер Константин Лопушанский

27
АЛЕКСАНДРА НОВОЖЕНОВА
Убийство без жертв
«Акт убийства», режиссер Джошуа Оппенгеймер

31
НИНА СПУТНИЦКАЯ
Преступление и наказание
«Долина прощаний», режиссер Тацуси Омори

35
ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК
Повесть о несостоявшейся катастрофе
«Отец и сын», режиссер Павел Лозиньский

37
ИЛЬЯ БОБЫЛЕВ
С гуся вода
«Холокост — клей для обоев?», режиссер Мумин Шакиров

41
ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК
Волшебная гора
«Дымные горы», режиссер Чжу Юй

43
НИНА ЦЫРКУН
Cadenza visuale
«Жасмин», режиссер Вуди Аллен

КОММЕНТАРИИ

47
АЛЕКСАНДР РУБЦОВ
Право править

51
ВИТАЛИЙ МАНСКИЙ
Тест-драйв кино
О фестивальной политике в России

РАЗБОРЫ

57
ЕЛЕНА СТИШОВА
Штучное кино
Карловы Вары—2013

62
АНДРЕЙ ФОМЕНКО
Взгляд автора
«Работа», режиссер Эрманно Ольми

ИМЕНА

67
АНТОН ДОЛИН
Ночной дозорный
Портрет Гильермо дель Торо

ОПЫТ

81
АЛАН БЕРЛИНЕР:
«Я не считаю себя смельчаком»
Интервью ведет Сергей Сычев

92
СИДДИК БАРМАК
Смех, страх, грусть и пути неприкаянных
Беседу ведет и комментирует Сергей Анашкин

ПУБЛИКАЦИИ

101
ЕВГЕНИЙ ГОЛУБЕНКО
Домашнее видео
Часть третья

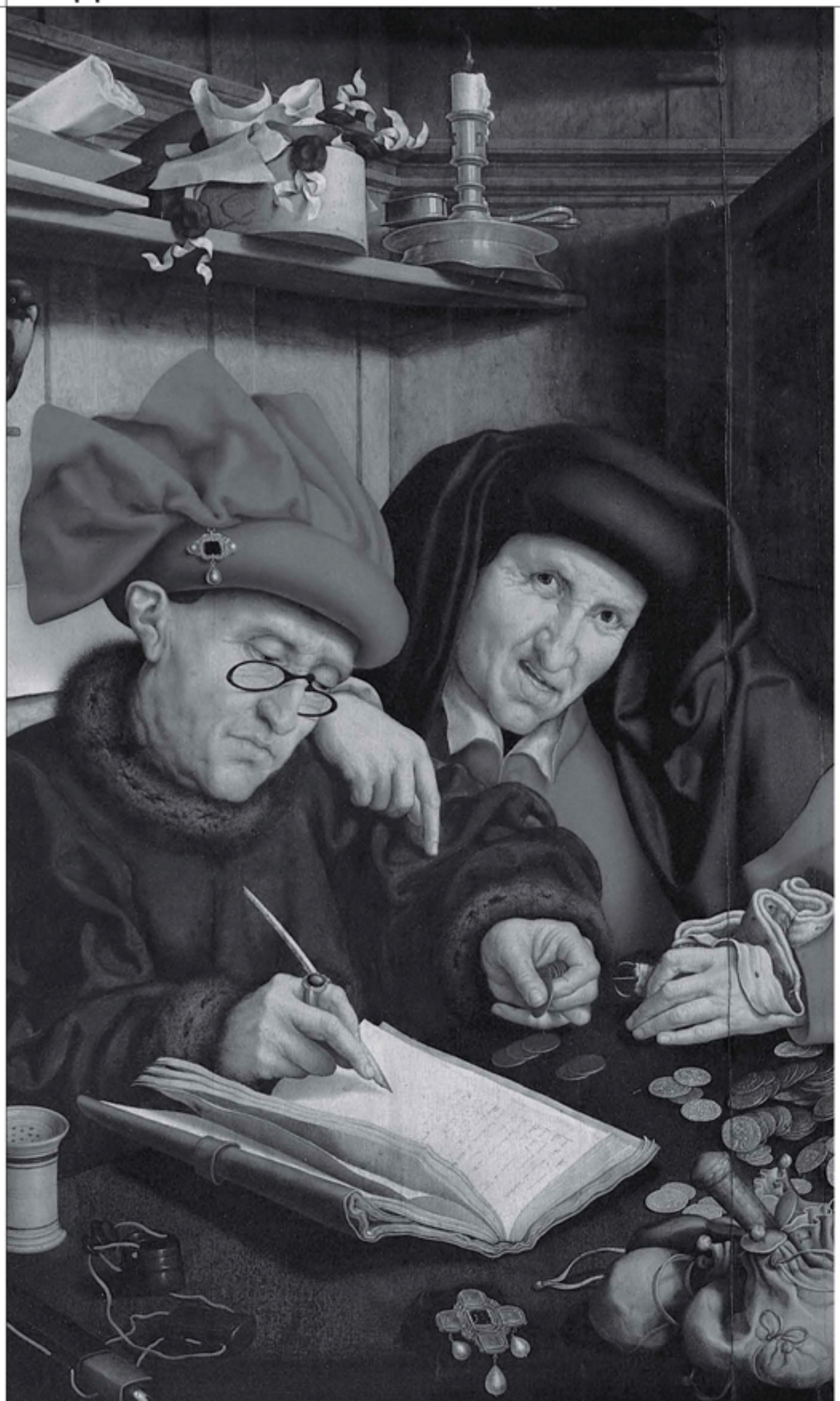
ЧТЕНИЕ

111
КШИШТОФ ЗАНУССИ
Казнь двойника
Пьеса в двух действиях

141
Арсений Гончуков
От любви не умирают
Сценарий

SUMMARY

174



Маринус Клаус ван Реймерсвале. «Сборщики податей»

ВАДИМ АБДРАШИТОВ:

«Все очень знакомо»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ВИКТОР МАТИЗЕН

Виктор Матизен. Тема у нас необъятная: кино и государство...
Вадим Абдрашитов. Но в итоге вот что. Ты знаешь, что в этом году ни одна российская картина не приглашена ни в Канн, ни в Локарно, ни в Венецию — эмиссары этих фестивалей не нашли у нас картин соответствующего уровня. И в это же самое время государственная система срабатывает так, что как минимум четыре проекта с именами авторов, гарантирующих качество на выходе, неоднократных призеров разных фестивалей, лауреаты профессиональных премий, не получают господдержки. Я имею в виду проекты Павла Чухрая, Александра Прошкина, Андрея Прошкина и Александра Миндадзе[1].
В.Матизен. Зато проходит проект Гарика Сукачева о чемпионке по синхронному плаванию. Очевидно, проблема синхронности для государства наиболее актуальна.
В.Абдрашитов. Каким образом эти четыре проекта оказались за бортом — не ясно. Я не верю, что они были, что называется, «завалены» экспертным советом по игровому кино. Тем более что сами эксперты обратились к министру с просьбой пересмотреть оценку проекта Миндадзе.
В.Матизен. Результаты голосования экспертного совета держатся в тайне. Если верить начальнику Департамента кинематографии Тельнову, три из этих проектов все же отсеяны экспертами, а прошедший сквозь их сито проект Миндадзе отвергнут военно-историческим и социально-психологическим советами при министерстве из-за «несоответствия исторической правде». Но поскольку все три совета, как оказалось, имеют лишь совещательный голос, решение было принято лично министром.
В.Абдрашитов. Я и говорю, что тут заложен какой-то системный сбой. Мне-то представляется, что государство должно поддерживать качественное кино, то есть проекты мастеров. Пока они еще есть. И из дебютных проектов выбирать самые перспективные.
В.Матизен. Приходится констатировать противоречие между задачами киноискусства и интересами государства в том виде, в каком их представляет министр культуры. Каким тебе видится оптимальный механизм отбора проектов в этих условиях?
В.Абдрашитов. Поскольку государство дает деньги, оно не станет отказываться от права заказывать музыку. С другой стороны, оно, как я понимаю, не претендует на то, чтобы заказными были все поддерживаемые им фильмы. Но тогда министерство должно объявить: в этом году мы заказываем, к примеру, десять фильмов на такие-то и такие-то государственно значимые темы и объявляем конкурс на исполнение заказа. Победителей конкурса определяет министр, единолично или при помощи каких угодно консультантов, и он же отвечает перед государством за соответствие продукции заказу. А еще пятьдесят проектов, которые государство обязуется поддержать, отберет экспертный совет, состоящий из признанных про-

[1] Речь идет о питчинге проектов в Министерстве культуры РФ. — *Прим. ред.*

фессионалов и специалистов по кино, и его решения никто менять не будет. Вот и вся механика.

В.Матизен. Практика показывает, что самые рациональные решения не проходят, в действие вступают интересы, и разум пасует.

В.Абдрашитов. Но мы же не единственная страна, в которой снимается кино. Существует много системных решений такого рода проблем...

В.Матизен. Был ли среди представленных на питчинге проектов такой, который соответствует твоим представлениям о потребностях государства?

В.Абдрашитов. Например, проект Валерия Ахадова о параолимпийцах — и он, к счастью, получит деньги, хотя до смешного небольшие. Но почему этот проект рассматривался в общем списке? Разве он не важен для государства накануне Олимпиады и не должен был быть в «заказном» конкурсе? Или, скажем, усыновление сирот — разве это не тема для госзаказа?

В.Матизен. «Заказные» темы — приманка для конъюнктурщиков. По каждой теме подадут тучу заявок, одна другой краше...

В.Абдрашитов. Конечно, многие наши с тобой коллеги охотно туда рванут. И пусть начальство вместе с особым советом из чиновников решает, какой из проектов ему больше подойдет.

В.Матизен. Но мы же с тобой понимаем, что будет выбран самый конъюнктурный и самый спекулятивный проект. Например, об американских семьях, которые усыновляют наших детей, чтобы продать на органы. Или, если будет заказана политическая тема, о либералах, которые на иностранные деньги организуют митинги и шествия против всенародно избранного президента...

В.Абдрашитов. Конечно.

В.Матизен. И так, по-твоему, должно быть?

В.Абдрашитов. Нет, не должно, но будет. Хотя можно ведь и по-другому. Могут появляться, так сказать, «самозаказные» авторские проекты, как говорится, на злобу дня. Министерство должно их «вылавливать» и придавать им заказной статус. Это было бы нормальной практикой. А как к этому продукту отнесутся зрители, фестивали и критики, станет ясно еще через год.

В.Матизен. Позиция понятна. Теперь генеральный вопрос: что такое государство? Кинематографисты обычно говорят о нем так, будто это некая структура, стоящая над обществом и диктующая кинематографу, что он должен делать. То есть в их понимании государство не слуга общества, а его господин. Марксист бы добавил: «...который через своих чиновников выражает интересы господствующего класса или правящей партии».

В.Абдрашитов. Всегда и везде государство сосуществует с обществом в динамическом равновесии и, как добавил бы тот же марксист, в диалектическом противоречии. Государство — это вертикаль, общество — горизонталь, и два этих вектора, складываясь, дают третий. В цивилизованных странах он направлен так, что позволяет людям жить. Когда государство сильнее общества, это очень опасно. Сейчас мы живем в стране, где есть государство, но нет гражданского общества. Таковы условия нашего существования. Поэтому, когда мы обсуждаем, что происходит с культурой и что делать с кинематографом, мы, естественно, держим это в голове. А в титрах каждого фильма должно быть написано: вот это сделано по заказу государства, а это — при такой-то поддержке.

В.Матизен. Может ли государственный заказ совпасть с общественным?

В.Абдрашитов. Он совпадет лишь тогда, когда государство сочтет, что потребности общества являются и потребностями государства. В иных случаях оно будет настаивать на своем. Что и произошло после питчинга в Министерстве культуры, это понятно.

В.Матизен. Если, конечно, это не было тривиальной перестраховкой. Правда, после публичной реакции экспертов министерство вернулось к рассмотрению отвергнутого проекта Миндадзе. В советской манере: провели воспитательную беседу и выставили ряд поправок. Автор с ними согласился. Как это называлось раньше, «признал свои ошибки». На словах, чтобы спасти будущий фильм. Ду-

маю, что вы с Миндадзе все это проходили в 70—80-е годы и алгоритм дальнейших действий ему известен.

В.Абдрашитов. Надеюсь.

В.Матизен. Все же стоит дать оценку аргументам, которые были выставлены против проекта «Милый Ханс, дорогой Петр». Член военно-исторического совета доктор исторических наук Мягков заявил, что если фильм будет снят, зрители получат преувеличенное представление о масштабах военно-технического сотрудничества между Советским Союзом и Германией перед войной и могут прийти к выводу, что Сталин с Гитлером готовились вместе напасть на третьи страны. Как тебе этот бред ученого историка? Во-первых, в сценарии нет и намека ни на какие «масштабы», а идет речь о немецком инженере, командированном в СССР. Во-вторых, любой пацан может заглянуть в Интернет и узнать о действительных масштабах советско-немецкого сотрудничества. О том, что после заключения мирного договора начались поставки немецкого оборудования в СССР и обмен специалистами. 5000 металлорежущих станков и авиационный полк — это, конечно, гораздо меньше того, что СССР получил от союзников по ленд-лизу, но у Миндадзе-то и этого нет. В-третьих, что это за логика: «зрители могут прийти к выводу...»? Зритель что — дебил? И что станет с «историческими» фильмами, если их подобным образом проверять на соответствие историческим обстоятельствам?

В.Абдрашитов. Уж очень как-то это все знакомо...

В.Матизен. А теперь посмотрим на то, что прошло через министерское сито годдва назад. На фестивале «Окно в Европу» в Выборге я посмотрел несколько беспомощных конкурсных фильмов, которые следовало бы забраковать на уровне заявки. Как можно было их запускать?! Понятно, какой должна быть ответственность авторов за провал, — понижение рейтинга и вероятности получить поддержку следующего проекта... А вот что надо сделать с теми, кто принял решение о запуске заведомого брака? Когда смотришь скверное кино да еще снятое автором не за свои деньги, хочется посадить этих киночиновников на пятнадцать суток в просмотровый зал, вставить распорки в глаза, как в «Заводном апельсине», и без перерыва показывать то, что они одобрили...

В.Абдрашитов. Меня больше удивляет не то, что пропускают слабые проекты, а то, что зарубают сильные. Казалось бы, если автор уже добивался успеха, надо предоставить ему режим наибольшего благоприятствования, а не ставить палки в колеса. Если отказали человеку с улицы, это одна история. Но когда приходит режиссер с художественным авторитетом и фестивальными премиями, когда невооруженным глазом видно, что это интересный и, более того, зрительский проект, как можно его отбрасывать? Точнее: почему?

В.Матизен. В случае с Миндадзе это очевидно. Министр счел, что не следует упоминать о сотрудничестве СССР и Германии перед самой войной. Значит, для государства опять появились нежелательные темы и нежелательные точки зрения. Но в таких случаях кроме публичного возмущения цензурой и права апелляции к какой-то независимой инстанции ничего не придумаешь. Право апелляции должно быть и в том случае, если проект отклонен экспертным советом. Но апеллировать должны не авторы проекта, а киносообщества, членами которых они являются, если, конечно, эти сообщества существуют. Но система отбора — это лишь часть системы господдержки. Есть еще прокат произведенных фильмов. Что мы имеем в сухом остатке там?

В.Абдрашитов. Несмотря на то что государственные вложения увеличивались, пропорциональных им результатов не было и нет. Неэффективно выделять деньги на производство фильмов, которым не обеспечен прокат по всем возможным направлениям, как бессмысленно вбухивать деньги в производство продукта, если не можешь довести его до потребителя и не можешь пресечь потребителю возможность получить этот продукт даром. Что тут делать, я не знаю, и вряд ли мы с тобой, даже крепко подумав, найдем решение. Но есть же страны, где все это решено. Та же Франция со своей уже всем известной «французской моделью». А у нас практически патовая ситуация.

Илья Репин.
«Заседание
Государственного
совета»

В.Матизен. Еще один важный момент отношений между субъектами, о которых мы ведем разговор, — идеологическое давление государства на кинематограф. Ты его ощущаешь?

В.Абдрашитов. Не думаю, что сейчас возможно сильное давление. Во-первых, сама идеология не сформулирована. Во-вторых, зачем давить? Кино уже давно не важнейшее из искусств. Телевидение — другое дело...

В.Матизен. Министр культуры с этим не согласен — он только что объявил его важнейшим для своего ведомства. А то, что идеология не сформулирована, не значит, что ее нет и что ее нельзя сформулировать. Можно, к примеру, увидеть уваровскую триаду: православие, самодержавие, народность. В смысле — популизм. Существенный идеологический момент — формирование «образа врага». И курс на так называмое «позитивное кино», в котором авторы поют зрителям «Все хорошо, прекрасная маркиза», оставляя за кадром сдохшую лошадь и сгоревший замок.

В.Абдрашитов. Пусть снимают про прекрасных маркиз, лишь бы как минимум профессионально. Но не препятствуют, скажем так, развитию киноискусства как такового.

В.Матизен. Апологеты «позитивного кино», как правило, бездарны и готовы вытоптать то, что им мешает.

В.Абдрашитов. Опаснее вкусовщина и перестраховка чиновников. Президент что-то скажет по телевизору, а они принимают это как руководство к действию и бросаются искать крамолу.

В.Матизен. Недавно Екатерина Барабаш вспомнила рассказ Аверченко про большого начальника полиции, рекомендовавшего полицейским провожать слепых пешеходов до дома. Когда приказ по служебной лестнице спустился до околотка, те принялись хватать слепых и тащить в участок. А вообще... искать крамолу — это тактика XIX века. В XX веке крамолу стали выдумывать. Патовая ситуация еще и в том, что государственная система, как ты ее ни оптимизируй, провоцирует продюсерскую безответственность, а современный российский кинорынок — смерть для киноискусства. Куда ни кинь — всюду клин. Да и во Франции с ее замечательной моделью тоже снимается тьма провальных картин.

В.Абдрашитов. Других механизмов я не знаю. Что называть успешным проектом? Фильм, который получил «Нику»? А если он провалился в прокате? И к кому этот вопрос — к фильму или к прокату? Неизвестно.

В.Матизен. Как тебе система рейтингов, учитывающих все виды успеха: премиальный, фестивальный, кинотеатральный, телевизионный, интернетский и «критический» успех?

В.Абдрашитов. Чтобы учесть зрительский успех, надо знать прокатную биографию фильма. Сколько копий, где и в какое время показан. Но этим никто не занимается. Где единый электронный билет, о введении которого говорят уже лет двадцать?

В.Матизен. Кто же противодействует открытости?

В.Абдрашитов. Не знаю. Но раз есть такое сопротивление, оно кому-то выгодно.

В.Матизен. Должно ли государство в конце концов отказаться от прямой поддержки кинематографа?

В.Абдрашитов. Если государство видит свой долг в сохранении нравственного здоровья нации, оно обязано поддерживать и охранять культуру. Весомой частью которой является кинематограф. В любом случае оно должно обеспечить условия для саморазвития национального киноискусства и кинобизнеса. В том числе условия сосуществования российского и зарубежного кино в прокате. Я говорю не о квотах, а о стимулировании прокатчиков и показчиков. Это забота государства. Сказки о том, что во всем мире кинематограф существует независимо и без поддержки государства, — они для профанов. Знаешь, кстати, что когда во Франции на успехе «новой волны» собрались ввести квоты на американское кино, американцы — госдепартамент — пригрозили квотами на французское вино?

В.Матизен. Это же гениально! И подтверждает мою старую мысль о глубокой аналогии между вином и кином. Заметь, что в России деревни типа Зубавино, Протвино или Голутвино часто соседствовали с деревнями типа Малкино, Пал-

кино или Опушкино. Думаю, что какой-нибудь член исторического совета непременно сделает из этого вывод, что на Руси испокон веков кинодельчество шло рука об руку с винодельчеством...

В.Абдрашитов. Культура на рынке не выживает. Выживает массовая культура, она же попса. Выживаемость ее — за счет энтропии, деструктивности, понижения планки самостояния человека. Здоровье нации — в здоровье культуры.

В.Матизен. Вот именно. И у меня такое впечатление, что государство больше заинтересовано в выращивании физически здоровых идиотов, чем гениев, которые на их фоне выглядят больными. В одной только Думе доля депутатов с полутора мизулинами в голове приближается к доле американского кино в российских кинотеатрах. Власти нужны верноподданные, а не граждане. И, как следствие, ей нужна цензура. Военно-исторический и социально-психологический советы при Минкульте, на мнение которых ссылаются министерские чиновники, — это и есть цензурные инстанции.

В.Абдрашитов. Цензура в России страшна, потому что не бывает избирательной, а распространяется на всё. Причем стремится запрещать, не вникая. Нельзя курить на экране — и точка. И не важно, что твой герой не может не закурить.

В.Матизен. Уточни, что ты имеешь в виду под деструктивностью попсовой культуры.

В.Абдрашитов. Игру на понижение. Не структурирование вкуса, не развитие души, не образование, а потакание инстинктам и примитивизация. Когда из музыки исчезает мелодия и остается только ритм. Попса не развивает, она подстраивается с одной целью — быстро заработать. Попсовой культурой воспитать человека невозможно, можно сформировать стадо. Поэтому в цивилизованных странах параллельно попсовой «культуре» существует культура как таковая, и она нуждается в поддержке. Попсу поддерживать не надо, она сама себя прокормит. Сорняки в уходе не нуждаются, а культурное растение, если за ним не ухаживать, дичает.

В.Матизен. В последнее время опять появилось деление кино на «позитивное» и «негативное», «здоровое» и «больное». Месяц назад всем известный приближенный к власти кинематографист вдруг заявил, что признание однополых браков исключает существование здорового кино...

В.Абдрашитов. Думаю, что на самом деле кино бывает талантливое и неталантливое. Первое и есть здоровое.

В.Матизен. «Нет книг нравственных и безнравственных. Есть книги, хорошо написанные, и книги, написанные плохо». Оскар Уайльд.

В.Абдрашитов. Старик был прав. В произведении искусства может быть изображено все что угодно. Если оно художественно, а человек способен к художественному восприятию, искусство производит очистительный эффект, не оставляет ощущения мути или грязи. А художественное восприятие нужно формировать. Я только что набрал мастерскую, плотно общался летом с абитуриентами. Уровень их общекультурной подготовки катастрофичен. В той же Франции, например, есть обязательный предмет «Культура визуального восприятия». И это правильно, потому что сейчас основная информация идет через визуальные каналы, и к экранной культуре надо приобщать, как к письменной.

В.Матизен. Как бы не так. У нас прошлым летом был предложен посконный метод приобщения — к началу того же учебного года вывалить на школьников кучу из ста фильмов, едва ли не половина которых, хоть они и считаются классикой, представляет собой материал для психоанализа, а не для эстетического восприятия. К счастью, это неосуществимая затея.

В.Абдрашитов. О «здоровом» и «нездоровом» кино вообще смешно говорить, имея то телевидение, которое мы имеем. «Нездоровое» российское кино смотрит от силы несколько процентов населения. Подавляющее большинство зрителей смотрят телепередачи. Что же, телевидение у нас «здоровое», а кино — «больное»? Это же подтасовка. Так почему «этическую хартию» предлагают кинематографу, а не телевидению? Как можно говорить о вредности какой-то картины, которую посмотрят несколько десятков тысяч человек, по сравнению с вредом, который наносит один только «Дом-2»? И ведь сколько ни клянут эту программу

телекритики и зрители, она спокойно существует. А мы будем подписываться под обязательством оберегать психическое здоровье и нравственность зрителей? Это как в горящем доме клясться не зажигать спички...

В.Матизен. Я боюсь, что президент не очень отличает кино от телевидения. Он же его по телевизору смотрит. А премьер — на компьютере. Так что подписать хартию, как я полагаю, предложат и телевизионщикам — если, конечно, это начинание не лопнет, как затея с сотней фильмов. Думаешь, если они ее подпишут, станет лучше?

В.Абдрашитов. Во всех случаях в России на телеэкране очень много такого, чего показывать нельзя, тем более на государственных каналах. Например, такое количество насилия, которое переходит в качество. Я имею в виду легитимизацию насилия и привыкание к нему.

В.Матизен. А может, государство просто видит соринки в глазах кинематографистов и не видит бревен в собственных государевых глазах. Ведь госТВ — государево око. Однако мне кажется, что у тебя противоречивая позиция — ты не хочешь цензуры в кино, но не против цензуры на телевидении. А я все же думаю, что есть такое зло, искоренение которого является еще большим злом. Например, проституция, «Дом-2» и Малахов с Карауловым.

В.Абдрашитов. Я говорю не о цензуре, а о требовании общества, в котором, надеюсь, еще работает инстинкт самосохранения.

В.Матизен. Не надо ни поддерживать, ни закрывать. Надо, чтобы эта часть эфира потеряла зрителей и закрылась сама. Хотя я понимаю, что она порождает тех, кто ее смотрит.

В.Абдрашитов. Ты знаешь, что самое «ханжеское» телевидение — это американское? Там на государственных каналах ты не увидишь того, что можно увидеть у нас. Кто-то с Би-Би-Си возмущался: «Почему на вашем телевидении разрешают показывать трупы?!» Что ужасного произойдет, если и у нас это запретить?

В.Матизен. Англичанин так спросить не мог. Он бы спросил: «Как вы можете показывать трупы?!» То есть удивлялся не отсутствию запрета, а нравам наших телевизионщиков. И на американском ТВ никто ничего не запрещал. Америка все еще достаточно пуританская страна, им просто в голову не придет показывать то, что могут себе позволить наши люди, по историческим меркам не так уж давно вырвавшиеся из-под запретов. Или ты считаешь, что если американским телеавторам дать волю, они разведут такое же свинство, как те наши, о которых мы говорили?

В.Абдрашитов. Маловероятно.

В.Матизен. То есть у них есть внутренние ограничители?

В.Абдрашитов. Естественно. Но это уже другой вопрос, который выходит за рамки нашего разговора.

АНДРЕЙ АРХАНГЕЛЬСКИЙ

Пусто место свято не бывает

ГОСЗАКАЗ В СССР И В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ

Представим, что будет госзаказ. Будут режиссеры, студии, сценарии. Собственно, они уже есть. Как и выделяемые средства, бюджеты. Технически и финансово это все возможно. Но возникает вопрос: во имя чего? Ради каких целей? Госзаказ должен отстаивать некую идеологию. В самом общем смысле, ответят нам, эти фильмы призваны «воспитывать патриота». Но патриота какого государства? Сталинского СССР? (Несмотря на абсурдность, это больше похоже на правду, судя по списку «рекомендуемых к просмотру ста фильмов», а также по многочисленным современным фильмам на материале того времени.) Патриотов России, ее нынешнего социального строя?.. Если мы по умолчанию и со всеми оговорками все-таки считаем его либеральным, ситуация такая. Из сотен созданных за последние десять лет фильмов ни один (!) не был ориентирован на защиту индивидуализма, свободного труда, частной собственности, свободы слова и т.д. В современной России не осознана, не сформулирована идея новой жизни, которую стоило бы пропагандировать. Единственная идея, которая не формулируется явно, но просматривается в так называемых «патриотических» фильмах, — сохранение физической целостности России. Главная ценность — существование страны само по себе. Самоценность России. Слава России! Не нужно ничего с ней делать. Нужно только ее «хранить» и гордиться ею.

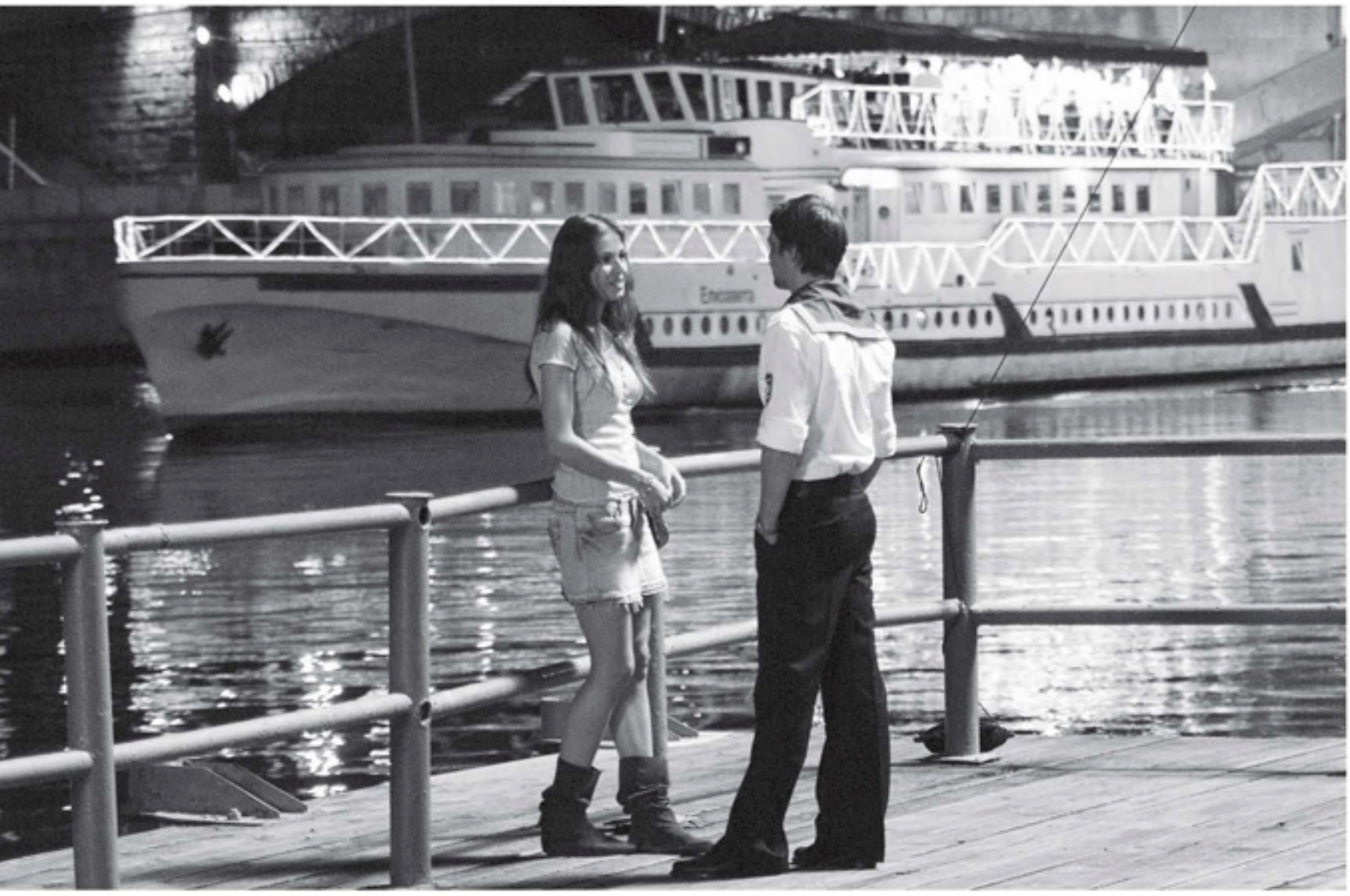
Идея эта мало того что лишена проекции в будущее, в ней нет никакого потенциала, она является банальной констатацией — пусть всегда будет солнце! Пусть всегда будет небо! — она еще и творчески неинтересна. Тут не о чем, по сути, снимать кино. Тут нет содержания. Легко понять, почему в сюжетах нашей патриотики сплошная война: потому что только так идея о сверхценности территории и актуализируется. Когда нужно защищать ее от внешнего врага, все частности уходят на задний план. Появляется смысл смерти. Но не жизни. Когда, слава богу, войны нет, нужна какая-то идея мирной жизни. Зачем жить-поживать, добра наживать на этой территории, сохраненной нечеловеческой ценой, но не объединенной более ничем — ни духом, ни общими целями, — непонятно. За годы свободы эта идея не сформулирована в десятках институтов развития, не разработана в администрации президента. Этим вообще двадцать лет никто не занимался всерьез.

Казалось бы, дело наживное: отдадим эту идею на разработку мыслителям, культурологам, тем же режиссерам — пусть они думают, формулируют, снимают. Результат почти нулевой. За последние десятилетия в массовом кино было всего две попытки сформулировать идею мирной жизни: 1) Россия — это место, где хорошо всем, она готова приютить и примирить все народы и нации (фильм «Жара»), дальнейшего развития эта идея не получила; 2) Россия — страна чудес: верить тут можно только в ночь с 31 декабря на 1 января, а также в доброго президента РФ (фильмы «Елки», «Елки-2»). Остальные фильмы о том, что Россию нужно просто «хранить».

Парадоксальная ситуация: содержательный и экономический инструмент — госзаказ — есть, а самого предмета его применения — нет. Отсутствуют новые ценности. Нет позитивной мифологии. Нет концепции новой России. Нечего защищать, не за что агитировать. Именно с этого идеологам нужно было бы начинать, а не с введения госзаказа. С интеллектуальной работы, а не с перераспределения финансовых потоков.

Одним из главных достижений госзаказа в советские годы считается опыт создания положительного героя. Мол, какие следователи, какие ученые, военные, ка-

кие штирлицы были созданы на экране — хотелось их любить, уважать, подражать им, в них играли дети. Того же хотят от госзаказа и сейчас. Это ведь было красиво, но эффективно ли?.. Можно ли этого героя считать убедительным — в идеологическом смысле? Скорее наоборот: именно госзаказ виноват в том, что этот герой оказался неубедительным. Героями детективов и производственных эпопей восхищались, их любили, но практически никто не верил в их реальность: «такие герои бывают только в кино». А вот в реальность необходимого по законам жанра антигероя — злого, плохого, гада антисоветского, — напротив, верили вполне. По срав-



«Жара», режиссер Резо Гигинеишвили

нению с положительным он оказывался сложнее, жизненнее, реалистичнее. Его интереснее было играть. Он мог говорить то, чего никогда не скажут «хорошие ребята». Но главное – он был самостоятельным, мог рассчитывать только на свои силы. Неконтролируемый часто эффект госзаказа: вопреки целям заказчиков на экране оттачивалась не «положительная», а как раз «отрицательная» этика — сомневающегося в социалистических идеалах тунеядца, расхитителя госсобственности, шалавы. А вот положительный герой был силен только обаянием актера, таланта режиссера, личной универсальной правоты чаще всего у него не было.

В этом смысле показателен сериал «Следствие ведут знатоки» — одна из вершин жанра и, можно сказать, символ заказного кино. В 1970-е олицетворяемое государством добро и правда — в лице следователя Знаменского — еще настолько сильны, что злу позволено паясничать, глумиться. Девятая серия (1973 год): «А вы запишите, что это позорит облик советского человека», — говорит Знаменскому на допросе очередной спекулянт; говорит с заметным сарказмом, с издевкой, понимаемой и самим говорящим, и следователем. Но эта фраза не воспринимается кощунством или крамолой: потому что у следователя в качестве представителя государства есть фундаментальное ощущение моральной правоты. Но уже во второй половине 1980-х условный следователь Знаменский, оказавшись без государственной поддержки, теряется, становится башмачкиным в советском плаще. Его враги — спекулянты, цеховики, фарцовщики, — напротив, выглядят все увереннее: они цинично правдивы, прагматичны; их стремление к накоплению, к личной

выгоде естественны, понятны. Частнособственническому инстинкту советских мошенников подполковник Знаменский и майор Томин ничего не могут противопоставить — на идейном, мировоззренческом уровне. Вне Системы у них нет собственных универсальных аргументов против накопительства, спекуляции.

Это общий упрек советской культуре: она проиграла злу в 1990-е. Но особенно это касается кино — весь гуманистический пафос советского киноискусства рассыпался при первом же столкновении с действительностью, как только попал в конкурентное поле. Виной этому практика госзаказа, которая в духовном смысле является катастрофическим упрощением картины мира, введением потребителя в заблуждение, как сказали бы сейчас. Тотальный контроль над «положительностью» героя не дает возможности сценаристу, режиссеру сделать его сложным, убедительным, жизнеспособным. Госзаказ не дал развиться в этом герое инстинктивным аргументам в пользу справедливости, честности, порядочности. Не дал сложиться универсальным гуманистическим ценностям вне идеологий (как это случилось в Голливуде).

Советская культура «учила добру», но не выбору. Она учила добру в дистиллированных, тепличных условиях. Заказное кино всегда подсказывает правильный ответ и подмахивает финал в свою пользу. Отводит кулак хулигана административными методами. Из-за опеки государства положительный герой в конечном счете оказывается лишен сложности и собственной правды. Из-за этой опеки постсоветский зритель в широком смысле как раз и оказался не готов к встрече со злом — с его кознями, моралью, инстинктами.

В советском кино отстаивались идеи, принципы, ценности — социализма, интернационализма, солидарности трудящихся, дружбы народов. Главная задача такого кино была влиять, воздействовать, менять человека в соответствии с задачами идеологии. Вот и сегодняшний госзаказ также озабочен не пропагандой идей (поскольку их практически нет), а сохранением статус-кво. Фактически все сводится к единственной цели — оправданию существующей системы жизни. Советские идеологи удивились бы ничтожности этой задачи: она не стратегическая, не тактическая даже — она какая-то тавтологическая. Тут огромные ресурсы брошены на защиту термина: вокруг понятия, довольно условного, водятся несусветные хороводы со свечками, молитвами и иконами. И все это делается ради того, чтобы «не забыли». Культ стабильности, а по существу культ власти — это не ценность, не идея. Госзаказ сегодня не пытается менять человека, понимая всю бесперспективность этой задачи в условиях открытого общества. Все усилия направлены на внушение единственного тезиса: понятия «нынешняя жизнь» и «власть», «власть» и «патриотизм», «власть» и «родина», «власть» и «Россия» неотделимы, равноценны, тождественны. А посему государство сакрально и является априорной ценностью. С помощью госзаказа государство сегодня в первую очередь защищает себя, старается внушить, что оно важнее отдельного человека, хотя на словах утверждает обратное. Без государства — пропадешь. Об этом десятки фильмов новейшего времени — от «1612» до «Метро».

Из-за вживляемого идеологического импланта, который, в общем-то, вреден любому, даже посредственному кино, разрушаются естественные мотивации героев, достоверность ситуаций, законы жанра. По сути, по своим невидимым следствиям госзаказ сегодня не помогает, а мешает: превращает любое кино в своего рода антикино.

Разберем классический «госзаказник» — претендующий на художественное высказывание фильм Джаника Файзиева «Август. Восьмого» о российско-грузинской войне 2008 года. Файзиев берет за основу классический «боевик спасения», американский стандарт: российский ребенок оказывается на территории боевых действий, мать бросается его выручать. В этой схеме нам нет дела до того, «кто первым напал» — Грузия или Россия. Нам нет дела до политики. Это уникальная возможность создать убедительный фильм на неоднозначном историческом материале. Никаких дополнительных мотивов для оправдания героини не требуется: она может убивать врагов батальонами, может взрывать города, доро-

ги, мосты. Может призывать на помощь небо — ей все простится, потому что ею движет инстинкт матери. Ее мотивы понятны любому — они универсальны. Мать всегда права, когда спасает ребенка. Равно как и отец. Это боевик о человеческом усилии, о том, какими мы можем быть сильными в критической ситуации.

Но что делает Файзиев? Примерно на сороковой минуте фильма он насильно вживляет в голливудский боевик российскую власть, делая ее фактически главным героем. В кадре впервые появляется актер, играющий действующего главу государства, президента Дмитрия Медведева. Без него сюжет застыл, герои топчутся на месте и стенают. И только после того, как глава государства «разрешает», матери можно спасать, надеяться и верить. Чувствуете разницу?.. В наших патриотических лентах спасти ребенка лучше всего с санкции власти. Понятно, что сюжет и герои фильма вынуждены подстраиваться под эту концепцию, теряя остатки достоверности. Тут, в нарушение всех правил боевика, мать, отец и ребенок «спасают» образ российской власти, доказывая, что без нее — никуда.

Ровно то же происходит с неплохим, в общем-то, фильмом «Метро» режиссера Антона Мегердичева. Опять за основу взят американский стандарт — фильм-катастрофа. Тут все тоже реалистично — примерно до пятьдесят пятой минуты. Пока шестеро выживших выбираются из затопленного тоннеля метро, ругаются друг с другом, ища выход, ты этому веришь. Государство в это время решает свои задачи — логично. Люди спасаются сами — тоже логично! Фильм работает ровно до того момента, пока после всех передряг несчастные не добираются до люка, через который уже видно Садовое кольцо. И тут авторы словно спохватываются. Так-так, мысленно говорят они, что же у нас получается? Мало того что государство вовремя не уследило, довело до трагедии, так у нас еще и выжившие спасаются без его помощи. Отматывай!.. И обрушивают героев обратно в мутную жижу — буквально. Вскоре их спасет МЧС — потому что без государства, самостоятельно никто в России не имеет права спастись.

«1612», режиссер Владимир Хотиненко

Ни Файзиев, ни Мегердичев даже не отдают себе отчет в том, что делает их фильмы неубедительными. Допускают, что госзаказ имеет полное право калечить сценарий, потому что права на патриотизм принадлежат, как им кажется, не ав-

тору. Это и есть главное заблуждение. Им даже не приходит в голову, что не меньше, а больше патриотизма было бы в этих фильмах, если бы герои обходились без помощи Системы. Потому что как раз подлинная сила государства заключается в том, что его граждане — самостоятельные, сильные и уверенные в себе люди, способные брать на себя ответственность, принимать необходимые решения. Как это блестяще доказывает Голливуд. Не может человек быть патриотом или спастись только с санкции власти.

«Август. Восьмого», режиссер Джаник Файзиев

Единственная цель госзаказа — не дать героям и зрителю вырасти, состояться, стать взрослыми, самостоятельными, гуманистичными.

Считается, что без госзаказа никто не будет снимать патриотическое кино. Все обстоит ровно наоборот: убедительные в этом плане произведения можно создавать только без внешней санкции, тем более госзаказа.

Для этого нужно сделать несколько вещей.

1. Если так можно выразиться, отдать патриотизм в частные руки. Не давать государству исключительных прав. Брать важные, острые общественные темы, не бояться сложности и отсутствия ответов. Не бояться противоречивости героев. Патриотизм — это не бездумное восхищение, но всегда глубокий, правдивый и достоверный анализ ситуации. И да, конечно, это поиск, это творчество.

2. У нас нет современных ценностей? Нет национальной идеи? Сама жизнь подсказывает решение. Значит, нужно предельно проблематизировать эту тему. Не давать ответы, а ставить вопросы: что такое патриотизм в современной России? Как мы его понимаем? Кто мы? Что строим? Чего хотим? Куда идем? Единственным режиссером, который этим всегда честно занимался, был Алексей Балабанов, которого многие считали чернушником либо предпочитали не замечать его фильмы.

3. Уйти, наконец, от формата войны к ценностям мирной жизни. Если бы кто-то снял кино о человеке из России, который придумал радио или телевизор, о том, как выжил на льдине, или о том, как заработал свой первый миллион, это тоже было бы очень патриотично. О том, как в послевоенной Москве человек тридцать лет своими силами растил сиреневый сад, — это подлинная история. Можно и про войну, но именно про человека на войне, а не про государство верхом на человеке. Это и означает через кинематограф предлагать миру универсальные ценности.

Р Е П Е Р Т У А Р

«Роль», режиссер Константин Лопушанский

КАТЕРИНА ТАРХАНОВА

Поперек наклонной плоскости

Полнометражный дебют известного клипмейкера Антона Розенберга на премьере в основном конкурсе ММКФ вызвал парадоксальную реакцию. Даже на уровне фабулы его прекрасно поняли критикессы и совсем не поняли критики. Последние искренно признавали, что им с начала до конца не ясен диегезис: что, где, кому, почему... И будто бы автор в этом виноват. Между тем, хотя «Скольжение» — фильм достаточно скромный, без претензий на лавры «Рассекая волны», беззаконная «догматическая» камера фон Триера акцептирована в кино скоро уж двадцать лет, и не ясна сегодня, скорее, причина непонимания подобной стилистики. В том, что «Скольжение» снято очень короткими кусками, в острых ракурсах и параллельном монтаже, без фронтальных планов и комментариев, в том, что оно неживописно и неповествовательно, нет ничего особенного. Но если в японских, корейских или продвинутых американских триллерах («Двойная рокировка», «Отступники», «Полный беспредел») акцент на брутальной стилистике делается обычно лишь для усиления напряжения, для жанрового абсолюта, у нас он неожиданно (или, наоборот, вполне ожидаемо) получил социальный смысл. Только совсем не в духе тех «социально значимых проектов», которые лелеет Минкульт. В духе, предельно антиминистерском.

Рассеять все недоумения было бы очень легко — просто последователь-

«Скольжение»
Автор сценария, режиссер **Антон Розенберг**
Операторы **Антон Розенберг, Иван Лебедев**
Художник **Екатерина Ковынева**
Композитор **Марк Эрман**
Звукорежиссер **Андрей Климинов**
В ролях: **Владислав Абашин, Михаил Солодко, Алексей Игнатов, Владимир Лукьянчиков, Александр Борисов и другие**
Multiland
Россия
2013

но пересказать фабулу (вот именно — «что, где, кому и с какой стати») и ответить на любые вопросы критиков (хотя пара-тройка мелких нюансов — все-таки без ответа, драматургия дебюта слабее, чем его режиссура). Но это значило бы убить триллер, так что рассеивать придется иным образом.

В общих чертах это история типа «вор у вора шапку украл», только вместо шапки — наркотики, и воры фактически сами их у себя украли. Выясняется нелепость ситуации практически в первых кадрах, когда, будем называть вещи своими име-

нами, группа бандитов из Госнаркоконтроля (Старый, Пепл, Арыма и Макс) вместе с группой тяжеловооруженных бандитов из ФСБ обложила деревенский домик честных бандитов-наркоторговцев, чуть не потеряла одного из своих, а затем при штурме с перестрелкой повязала во дворе стюардессу из Краснодара с крупной партией кокаина. И буквально тут же выяснилось, что домик был непростой, домик был хитрый, а за утерянный кокаин нужно расплачиваться с Очень Важными Персонами. Бандиты из ГНК пытаются схватить себя за хвост и вывернуться, но увы. Следом пропадает еще одна крупная партия, в целом на сумму около полумиллиона. Тут-то и начинается серьезная игра на деньги и вместе с ней история о том, что происходит не с деньгами, а с людьми. Потому что один из бандитов — «крот», двойной агент.

Процесс добычи денег и поисков «крота» позволяет представить на экране целую галерею весьма колоритных типов, где присутствуют мафиозо, олигарх, оперативник, эфэсбэшник, врачи, гаишники, Игорь Андреевич из кремлевских кабинетов («я в телевизоре сейчас чаще, чем президент»), их бывшие и нынешние семьи, а также безликие люди в магазинах, метро и на улицах. «Персонажи» от «людей» отличаются лишь одним — все повязаны снизу доверху. Услуга за услугу, услуги монетизированы, причем большей частью ориентированы на то, как быстрее и больше взять и как за это не сесть. Безнаказанно убивать, пытать и стрелять в толпу. Этот мир насквозь криминален, но вовсе не предполагает героизации бандитизма, как было когда-то в «Бумере», например. Благодаря параллельному действию сразу в нескольких местах, сегодняшней мобильной связи, прочим информационным системам и повязанности всех со всеми в одном, отдельно взятом сюжете возникает аллегория всеобщего государственного бандитизма, в котором нет ни одного героя. То, как взаимодействует с ГНК крупный кремлевский аппаратчик, ГНК с краснодарскими товарищами, эфэсбэшник с оперативником — то есть все разновидности московских «государственных людей», — чистая уголовщина, устроенная только «по понятиям» воровских иерархий.

Беглый Пепл (Владислав Абашин) тоже не «благородный вор», а запутавшийся убийца. Груб, жесток, опустошен. Его точечные попытки молиться и любить скорее дискредитируют любовь с молитвой, нежели подтверждают их. Метания его утилитарны и призваны пронизать истерической обреченностью как можно больше пространства. И здесь огромную роль играет как раз манера съемки. Москва и Подмосковье в свою самую неприятную пору промозглой поздней осени и первого снега совсем не выглядят гламурным антидепрессантом: приглушенные тона, серое небо, грязно-зеленые стены больниц и лестничных клеток, заплеванные дворы. Причем в эту неприкрашенность легко вписывается евроремонт в некоторых квартирах и приличные иномарки, на которых все ездят. Происходит это за счет стыка коротких, зачастую смазанных кусков, когда лишь ассоциативное восприятие позволяет обнаружить их связь и единство стиля. Ведь в самой Москве стиля нет, а в глазах автора есть (Розенберг — не только сценарист и режиссер, но и сооператор картины), и он транслирует его. По Розенбергу, сегодняшний московский стиль — всеобъемлющая серость и безнадежность бандитского государства.

В этом пространстве легко можно вообразить представителей законности, насилующих задержанного бутылкой из-под шампанского, или больницу, где безграмотный персонал доводит младенца до гангрены и ампутации. Это пространство, многим напоминающее условия существования коза ностры или якудза, тем не менее отличается от них принципиально. Здесь даже у госбандитов нет вековых традиций «авторитета», «падроне», «воровской чести» и «мужской дружбы». Нет ничего устойчивого, неизменного, «фронтального». Все временно, вечно только предательство. «Мужской» мир и «мужской» жанр кое-как держатся лишь на презрении к женщине. Вот что объединяет московских госбандитов да еще непарламентская лексика, хотя фильм ею отнюдь не злоупотребляет — скорее, вынужден констатировать как факт. Но столь обреченно калейдоскопичен этот мир, потому что в Москве даже крупные государственные бандиты ничего не умеют, ничего у них не выходит. Пьют, бьют, линяют, а организация на нуле. Война всех против всех, договориться не могут, толком украсть не могут, и конфликт интересов решается по-первобытному. И лица ведь в основном тоже первобытные. Старый (Алексей Игнатов), Рыма (Михаил Солодко), Макс (Владимир Лукьянчиков), эфэсбэшник (Александр Борисов) — прекрасные актерские работы, но их, наверное, просто попросили взгляд в камеру интеллектом не обременять. Они и не обременяют.

Из замеченных «злоупотреблений», помимо нескольких несостыковок по хронометражу событий (дренаж плевральной полости за те несколько минут, пока убийцы поднимаются по лестнице? богатая событиями поездка туда-обратно за город, пока «скорая» прямо на улице извлекла неглубокую пулю?): нельзя не сказать, что автор «Скольжения» местами слишком увлекся повторами и монтажными акцентами. Повторы осмысленны, они усиливают истерию, витающую в воздухе, но в некоторых местах («Что ты им сказала, что ты им сказала?», «Это просто мячик, это просто мячик») и особенно в финале обнажают прием и замедляют темп, ради которого все и делалось. А пафос был неуместен. Ради нужного темпа можно простить логические нестыковки, но только не пафос. Ведь все показанное — именно норма нашей сегодняшней жизни, повседневная готовность каждого к насилию и беззаконию. Увы, как часто случается, дебютант несколько переусердствовал.

Однако «Скольжение» вполне спокойно встраивается в ряд тех очень разных фильмов последних лет, которые пытаются не проектировать социальную значимость, не высасывать ее из пальца, а просто наблюдать за социально значимыми процессами. В ряд фильмов, обладающих драйвом. К их числу хотелось бы отнести притчеобразный «Отрыв» Александра Миндадзе, психодраму «Миннесота» Андрея Прошкина, комедию «Бабло» Константина Буслова. В этом ряду «Скольжение» мрачней и разоблачительней всех. Государство есть ФСБ, ФСБ есть коррупция на всех уровнях, творящая беспредел чужими руками, а руки к этому «государству» тянутся со всех сторон. Но фильм отнюдь не «чернуха». Просто «других триллеров сегодня у нас для вас нет». И его стоит посмотреть хотя бы для того, чтобы узнать, кто сейчас выживает. Почему выжил именно этот? Тоже значимый момент.

НИНА СПУТНИЦКАЯ

Маскарад жизни

Красный гроб не для покойника хорош.
Пословица

И вот, когда Иван Ильич преображается из простого обывателя в «брата, охраняющего входы, он входит уже в какую-то «роль». И «роль» эта ему нравится. Пусть экзистенциально он тот же Иван Ильич Перепелкин, но для себя он уже «брат дародатель» или «брат, охраняющий входы». И какие-то в миру знаменитые люди называют его, простого Ивана Ильича, своим «братом». Вот и начинается «театр для себя», которым Иван Ильич живет. Причем это еще прикрыто «тайной». А «тайна» — сильная вещь. «Тайна» — великий мотор в человеке. Об этом умно говорит Зигмунд Фрейд. А все это вместе, конечно, суета…
Роман Гуль. «Я унес Россию. Апология русской эмиграции»

«Роль»
Авторы сценария **Константин Лопушанский, Павел Финн**
Режиссер **Константин Лопушанский**
Оператор **Дмитрий Масс**
Художник **Елена Жукова**
Музыка **Андрея Сигле**
В ролях: **Максим Суханов, Мария Ярвенхельми, Анастасия Шевелева, Леонид Мозговой, Наталья Парашкина, Дмитрий Сутырин, Юрий Ицков**
Proline Film при поддержке Министерства культуры РФ, киностудии «Ленфильм», киностудии «Беларусьфильм», студии Bufo
Россия
2013

Гениальный гражданин

«Роль» Константина Лопушанского — картина с богатым интертекстом, позволяющая экспериментировать с интерпретациями. Например, аллюзии имеет смысл искать не только в литературе Серебряного века, но и в русской сентиментальной прозе девятнадцатого столетия, и в советском кино 1920—1930-х — в фильмах Абрама Роома, Фридриха Эрмлера, фэксов, — и в ленфильмовских лентах 1970-х.

Идеологические претензии к картине предъявлять бесполезно, ибо она в любом случае несет важную популяризаторскую функцию, аккумулирует интерес к истории страны, литературе, социально-культурному состоянию общества в пограничную эпоху. «Роль» полна аттракционов ровно настолько, чтобы приучить зрителя видеть, замечать, задумываться. В ней и назидательность присутствует, и идея иррациональной русской души (правда, лишь как лицедейской), и *актерское* здесь — явление особого рода — предстает модной практи-

кой самопознания. Кроме всего прочего автор вносит коррективы в восприятие красного террора, и *авторское* становится плацдармом для экспериментов в духе «театра для себя». Источник творческой одержимости — революция. Герой не совершает никаких поступков. Его игра — не шоу, а действительное посещение «мира мертвых».

При этом «Роль» — фильм, не пленяющий игровой стихией, в его основе холодный отбор, прагматичный подход, прихотливый, следующий своей логике. И хотя сам Лопушанский назвал эту картину актерской, но главное здесь все же не мистерия, а ролевое исполнение — верное соблюдение свода правил, ведь именно *внешнее сходство* служит сюжетным импульсом. Правда, Сталин (точнее, чрезвычайно похожий на него персонаж) в фильме «пока еще» добрый хлебосольный малый, что соответствует действующему в кинематографе тоталитарной эпохи канону.

Метель

Хотя действие развивается в метельной путанице, в герметичном фильме Лопушанского отсутствуют какие-либо намеки на водевиль; он скорее академичен. Для раскрутки смыслов картины зачастую удобно уцепиться за наиболее ярко выраженную жанровую составляющую. При разборе «Роли» лидирует саспенс: все известно изначально, остается дождаться, как же события будут развиваться. Режиссер выбирает метод отстранения и усиливает элемент загадки — для оглушенного зрителя, плетущегося в поисках психологической достоверности по обочине как будто авантюрного сюжета. Апелляция к Станиславскому, Евреинову, Шаляпину — обманка, игра — подчеркнуто эстетская, но не декадентская. Авторам важно представить полотно, на котором проступают лишь контуры характера, едва угадываются мотивировки. Роль для главного героя подразумевает четкий, математически выверенный крой без подгонок, тщательно «отутюженную» ткань без заломов и складок, накрахмаленную в традициях советской прачечной. Ощущение стерильности до скрипа — основное «тактильное» впечатление от фильма. Поэтому и штампы в «Роли» привлекательны, свидетельствуют о скрупулезной профессиональной работе и в искрящейся серебром модернистских источников белизне не сразу заметны.

Принципиален отказ от импрессионистских, сюрреалистичных и экспрессионистских изобразительных приемов ради выдержанного слепящего холода. Поэтому самыми слабыми, выбивающимися из общего интонационного строя получились эпизоды, явно рассчитанные на ожидающего озвученной морали зрителя, — монолог воровки и финал, в которых автор не удерживается от назидательных пунктуационных приемов. Очевидно, именно поэтому фильм был с восторгом принят аудиторией киноклубов и весьма скромные оценки получил от жюри профессионального.

Джентльмен удачи

1923 год. Выборг, Финляндия. Пресыщенный скучной жизнью с женой — актрисой-финкой — признанный актер Евлахов (Максим Суханов) озадачивает приближенных. Драматургами (Константин Лопушанский, Павел Финн) герою отпущено мало времени на представление. Депрессией Евлахова озабочена его жена (Мария Ярвенхельми), именно ее жалобы доктору строят первый эпизод — проход по улице, дому, кабинету. Между тем актер страдает не сознанием собственной неприкаянности, а малопонятной иностранцам идеей-фикс (почему-то именуемой в фильме «достоевщиной»), по сравнению с которой мечты Николая Евреинова — «мелочь». Евлахов увлечен идеями «человека театра», автора «Самого главного», но за границей ценится как актер старой школы.

Заветную же для героя роль выстраивает образ командира Красной Армии Игната Плотникова. Их мимолетная встреча стала роковой для обоих: один внезапно умер, другой пленен навязчивой идеей... Время гражданской войны. Остановлен поезд, горстка «недобитого офицерства» ждет расправы, трое, среди

«Роль»

которых женщина, отправлены в топку. Революция у Лопушанского предстает не в крови, а во льду.

Плотников — не просто палач, он — чудовище, но поразительное внешнее сходство его с актером становится определяющим для сюжета. Евлахов решается на опасный эксперимент — вернуться в Россию и в буквальном смысле сыграть Плотникова, выдав себя за него. И актеру удается роль неудачника, роль человека со стертой памятью. Кроме лица, ничего опасного в этой партии не осталось, лишь возможность наблюдать за мертвым городом из-за занавеса комнаты коммунальной квартиры. Художественный прием фильма — жизнь после смерти — по соседству содержит и горькую травестию евангельских мотивов: например, Страшного суда. Актера привлекла идея сыграть человека после смерти, естественно, что единственным адекватным раскрытием ее стал побег и уход в небытие. Роль для него начинается там, где заканчивается человек и начинается «игра как правило». Готовясь к поездке в Россию, Евлахов читает письма мертвого человека, скупает личные вещи и архивы краскома, для него важен запах, сохраненный шинелью, наган, помнящий руку.

В первом диалоге фильма фигурирует оппозиция Достоевский — Фрейд и озвучены типичные предрассудки о русской душе. Если брать во внимание только диалоги, то выходит почти «клюква», но и повести покойного Ивана Петровича Белкина могут показаться водевилями. Если представители авангарда, испытывая интерес к амбивалентным смыслам и образам, уравнивали игру и жизнь, то Евлахов все же представляет традиционную культуру, ему необходимы более прочные основания. Именно литературу XIX века можно привлечь к залатыванию некоторых фабулярных нестыковок, психологических брешей

фильма. Первичные литературные аллюзии — «маленький человек» Пушкина и Гоголя, «лишние люди» Лермонтова: шинель, тема долга, тема холостой смерти, идея фатализма, роль писем в художественной ткани. И вслед за Белкиным Евлахов увлечен не исключительным, а обыденным. Ему важно отследить судьбу мальчика, которым прикрылся во время суда, учиненного Плотниковым, трусливый офицер; важно отыскать подлеца в гуще петроградской жизни и окатить презрительной злобой. Эта специфичная сентиментальность по отношению к детям, отличавшая, кстати, и Плотникова, — важный компонент роли. Но главная проблема «Роли» на пути к сердцу аудитории — равнодушие автора к мистицизму, тогда как фатализм и аффект строят сюжет. Герой Суханова не преступник, он зачарованный игрок.

Обломок империи

Чем пленил героя краском Плотников, личину которого он тщательно воспроизводит? Вот здесь Максим Суханов показывает высший пилотаж — сыграть заимствование лица, сыграть прошлое, сыграть человека, над которым воспаленное воображение берет такую власть, что он готов редуцировать свою жизнь до ничтожной роли, — такая задача по плечу только очень большому мастеру.

Вступительные титры фильма пробегают слева от крупного плана актера: персонаж вкрадчиво смотрит на себя как на зрителя через покрытое ледяной накипью зеркало. Идея двойничества оказывается киногеничной; за нее фильму прощаются умозрительность конструкции, белый стих, эклектика диалогов. Герой погиб в двойнике, потому что он экзистенциалист без начинки, идеальный постмодернистский персонаж: как рожок мороженого без фруктового наполнителя. Никакие искажения в этой монодраме недопустимы. Для представителя школы переживания это поистине ужас. Графический черно-белый портрет создает очень точный штрих. Отсутствие изыскания не лишает работу определенных примет изысканного — чувства стиля, сбалансированности и точности.

В традициях соцреализма герой гражданской войны сексуально привлекателен, согласно им же — и подвиги его остаются за кадром, и в порочащих связях с женщинами он не замечен, и здоровьем своим не озабочен. Но в беседе с соседкой Ольгой (Анастасия Шевелева), симпатизирующей бывшему военному, актер говорит о желании побыть женщиной, «понять, как они думают». Слабую мотивировку Суханов мастерски преобразует в комедийный диалог. Один из наиболее забавных моментов выбивается из общего настроения и подключает к интертексту картины существенный культурологический мотив — тему формирования в чрезвычайных обстоятельствах не только личностной, но и половой идентичности.

Трансгрессия

«После бойни невозможно играть в пыльных декорациях старого театра», — раздражается Евлахов в Выборге. В весьма консервативной «Роли» можно заметить и мотив сексуальной революции, и мельком обозначенные новые социальные роли интеллигенции. «Лишний человек» журналист (Леонид Мозговой) — недавний собеседник Чехова и учительница «пролетарского происхождения» привносят в суровую ткань элементы социалистического сюрреализма. В моменты одержимости противоречиями Ольга думает «самой родить ребеночка — для будущей жизни, для торжества».

А евлаховский краском, как уже упомянутый Иван Петрович Белкин, обладает девичьей стыдливостью и все же в моменты особенной близости с чуткой и в меру экзальтированной, в меру романтичной девушкой признается в своей страсти к трансвестизму. Специфика поиска утраченной России уточняется шутливо озвученной коллизией — желание переодеваться, тяга к поверхностному маскараду важнее мистификации. В образе Плотникова Евлахов почти отказывается от сна, стараясь превратить свою жизнь в изысканный бред и словно избавляя ин-

терпретаторов от малейшего соблазна фрейдистского толкования. Нулевая степень сновидческого не позволяет зрителю проникнуть на территорию непостижимого.

«Роль» очень целомудренно фиксирует раскол — акт трансгрессии, перевод внешней неотреагированной паники внутрь себя. В этом ракурсе мотивы героя-медиума становятся более конкретными. Небытие для него тесно связано с внешним обликом: актеру Евлахову важно умереть в облике иного — не просто скончаться, а окоченеть, чтобы не стать разложенным.

Серебряный век манифестирует себя не только ледяными строками Мандельштама, перебираемыми героем Суханова в гулком трамвае. В застывшем Петрограде, предстающем преимущественно из-за окон-кулис, царит эпидемия самоубийств. Рискованный шаг для героя — остаться в России, умереть близ храма есть версия постмодернистской трансгрессии — перехода в смерть. Героя трогает самоубийство Спиридонова, оруженосца Плотникова (Дмитрий Сутырин), но он абсолютно равнодушен к гибели своего проводника — контрабандиста Одинцова (Юрий Ицков), приезд в Петроград которого — истинное самоубийство, как будто недостойное оправданий.

Замороженное время

При подготовке к роли в дневниках Плотникова Евлахова пленило его происхождение (краском — сын священника), а еще больше — история о девочке Верке, некогда раскопавшей Игната в снегу, подарив ему вторую жизнь. Ничто в тщательно сконструированной режиссером среде не размножается, но все имеет шанс на выживание, перерождение, которое важнее внедрения в хрестоматийный образ. Надев личину, Евлахов стал привлекать совершенно особую категорию женщин, опаленных революцией. Диапазон: от девственной учительницы до сексуально свободной воровки. Но единственная по-настоящему горячая здесь Зина (Наталья Парашкина). Пламенная исповедь бывшей богомольницы с предложением интимных услуг — бесплатно, по-дружески, от избытка тепла; совершенно бесполезное, чуждое стройной системе явление — нарушает ледяной узор фильма.

В изобразительном отношении фильм безупречен. Звуковое оформление оставляет ощущение потрясения, оглушенности. Сознательное отстранение зрителя — и профессией, и «молитвами» героя, и всем внутрикадровым антуражем может быть притягательным. Хотя фильмическая конструкция напоминает ГМО-продукт: привлекательна, но искусственна. Константин Лопушанский отказывается от музыкального сопровождения, оставляя только звуки зимы и использует специальный саунд (Андрей Сигле), имитирующий пронизывающий ветер. Хотя, будь фильм обрамлен музыкой, но вовсе лишен диалогов и соцреалистических нарративов, будь он более смел в обращении к миру авангарда и модерна, замысел только выиграл бы.

Высокая культура изображения, выверенность фактуры, тщательно подобранный реквизит создают ощущение склепа, хранилища произведений искусств. Время здесь замороженное, законсервированное. Потому и останки человека представлены в этой авторской системе целостным, легко идентифицируемым объектом. Так, голова на полотне снега в эпизоде суда комиссара — буквально экспонат для рисовальщика, хоть уже и начала пользоваться спросом на пиру бездомных собак. В этих же традициях рисуется актер — «странный русский»... Впрочем, все вышеизложенное — только гипотеза о его литературных и кинематографических прототипах...

АЛЕКСАНДРА НОВОЖЕНОВА

Убийство без жертв

Документальные фильмы о массовых исторических трагедиях XX века, в особенности Холокосте и ГУЛАГе, — механизмы, работающие на топливе эмпатии. Зрителя ставят в положение, когда он неминуемо идентифицируется с жертвами. Так же устроены все европейские музеи Холокоста. Столбики фамилий, пожелтевшие снимки, личные вещи, письма. Культ дневника Анны Франк — у кого сердце не разорвется от острого чувства жалости? Появлялись люди, готовые выслушать каждого, кто выжил, — стоит вспомнить хотя бы «Шоа» Ланцманна с непомерным, но все же недостаточным, чтобы вместить все, хронометражем. И действительно, гуманистическое достижение документалистики заключалось в попытке услышать по возможности все голоса, включая тех, о ком никогда не должно было стать известно. Впрочем, «все голоса» почти всегда исчерпывались территорией культурной Европы. При этом образы, входящие в перечень великих трагедий благодаря усилиям документалистики, становились все более объемными и душераздирающими, превращаясь иногда в слишком удобный риторический инструмент. По мере отдаления от реальных событий они использовались больше для затемнения их подлинного смысла, чем для его прояснения. «Это не должно повториться», — только и говорят потрясенные чудовищным зрелищем люди, чаще всего подразумевая, что «это не должно произойти с нами».

Режиссер «Акта убийства» Джошуа Оппенгеймер, потомок немецких евреев, американец, живущий в Дании, перевернул эту ставшую слишком отработанной логику документалистской эмпатии. Он снял начисто лишенный европейского психологизма фильм о незамеченном геноциде — такой документальный фильм, в котором

«Акт убийства»
The Act of Killing
Автор сценария **Гунн Тове Грёнсберг**
Режиссер **Джошуа Оппенгеймер**
Сорежиссеры **Аноним, Кристина Синн**
Операторы **Аноним, Карлос Аранго де Монтис, Ларс Скрее**
Final Cut for Real, Novaya Zemlya, Piraya Film A/S, Spring Films
Дания — Норвегия — Великобритания
2012

не оставлено ни малейшего шанса для чувствительной идентификации с жертвами. Но тем внимательнее он вынуждает нас всматриваться в эту чуждую трагедию.

Речь идет об Индонезии, о крушении третьей по величине коммунистической партии в мире, которое в результате военного переворота привело в 1965—1968 годах к чудовищной резне. При одобрении США («единственные хорошие новости на Востоке») и невмешательстве СССР (коммунистическая революция в Индонезии была проектом Китая, который все же являлся поли-

«Акт убийства»

тическим конкурентом Советов) было вырезано от пятисот тысяч до миллиона коммунистов, профсоюзных деятелей, этнических китайцев и членов их семей. Пришедший к власти диктатор Сухарто не располагал отлаженной репрессивной машиной. Все казни производились вручную лояльными бандформированиями. Поныне здравствующие убийцы и стали героями Оппенгеймера: тогда молодые, сегодня они живут бок о бок с детьми собственных жертв. Победители остались победителями, они баллотируются в парламент от популистской партии «Бизнесменов и рабочих» и состоят в массовой проправительственной организации, которая под флагом универсальной индонезийской философии Панчасила объединила верных правительству бандитов.

Набросанная в фильме парой штрихов идеологическая мозаика Индонезии может показаться фантастичной и абсурдной — но на деле все довольно просто: бывшая колония голландской ост-индской компании, где «красная угроза» 1950-х была подавлена при поддержке Запада в пользу управляемой демократии, остается и в 2000-е поставщиком самой дешевой в мире рабочей силы для транснациональных корпораций.

Оппенгеймер — антиглобалист и социалист, интернационализм которого распространяется и на Израиль, и, несмотря на то что бабушки его едва избежали гибели в концлагерях, он открыто критикует сам факт возникновения этого государства. Индонезийская сага прочно встроена в его общие взгляды, которые он по-

следовательно реализует. Свое первое киноэссе про Индонезию — «Видеопленки глобализации» — он снял еще в 2003-м. Оно было куда более традиционным, чем «Акт убийства»: то была сухая партиципаторная (то есть снятая частично самими героями) «документалка» про индонезийских рабочих с пальмовых плантаций, которые трудятся в невыносимых условиях за один доллар в день. Но при этом трезво оценивают ту роль, которую сыграл в их судьбах разгром профсоюзов и компартии в 65-м и приход в местную экономику транснациональных корпораций.

«Акт убийства»

«Акт убийства», на который отреагировал даже Славой Жижек, — игрушка более сложная. Выбрав своими героями уже не жертв, а убийц, Оппенгеймер ничуть не играет на чувстве зрительского ужаса и возмущения бессмысленной жестокостью, вызвать которое при наличии такой фактуры было бы нехитрым делом. Абсурдная и зловещая историко-идеологическая действительность Индонезии деконструируется у Оппенгеймера совсем иным способом. Убийцам, которые при полном общественном одобрении продолжают открыто бахвалиться кровавыми подвигами своей молодости, режиссер предлагает дикую игру, род карикатурной терапии для тех, кто не страдает ни комплексом вины, ни посттравматическим синдромом, поскольку ужас совершенного не затронул сколько-нибудь глубоко их психическую жизнь. Достопочтенные бандиты, ребята в большинстве своем вообще-то довольно простодушные, по предложению режиссера сами выступают сценаристами и постановщиками своих воспоминаний.

Собственноручно зарезавшие и задушившие (в технически отсталой Индонезии убивали кустарно) тысячи людей, они оказались страстными киноманами. Их личную ненависть к коммунистам подогревала попытка компартии в 60-х годах запретить к показу в кинотеатрах голливудские фильмы. Элвис, Джеймс Дин, Марлон Брандо, как говорит один из героев-убийц, «мы выходили с этих фильмов танцуя». Головорезам с далеких Суматры и Бали оказался созвучен приключенческий дух американской индивидуалистической свободы — ноги сами шли в пляс, и те,

кто хотел лишить их этого источника воодушевления, вызывали у них подлинную ярость. Это объяснение романтическое, но есть и экономическое — спекуляция билетами составляла важную статью доходов наших мелких кровожадных мафиози. И Оппенгеймер пользуется этим сюрреалистическим переплетением культурных и экономических обстоятельств, чтобы совершить акт грубого и радикального остранения, которое, будучи приемом не новым, в документальной фиксации массовых преступлений оказывается необыкновенно действенным.

Убийцы своими силами ставят сцены из мюзикла, вестерна и гангстерского фильма. Внимательно отнесясь к выбору костюмов (удивительный нарциссизм и пижонство для таких патриархальных, казалось бы, персонажей), они воспроизводят сцены эффективного и аккуратного удушения коммунистов с помощью проволоки — метод, почерпнутый ими опять же из гангстерских фильмов. Потом, прямо как в «Апокалипсисе сегодня», они на камеру производят художественный захват маленькой деревушки, где очень достоверно и со знанием дела «вырезают» всех жителей. Когда сцена снята, взрослые аплодируют, и только дети продолжают рыдать, поверив в реальность происходящего.

Несмотря на эмоциональный накал некоторых сцен, «психологическая достоверность» в европейском смысле этого понятия в фильме намеренно отсутствует. Чуждая речь, мимические реакции, манера говорить — убийцы так мало раскаиваются, а редкие жертвы с таким застенчивым смехом говорят о том, что с ними произошло, что нет никакой возможности представить себя героем этой истории. Один из персонажей, похожий на Нельсона Манделу живодер Анвар Конго, все-таки испытывает чувство вины — в одной из сцен он так и не смог сыграть роль жертвы, попытка перевоплощения слишком его взволновала. Ему даже иногда снятся кошмары, о чем он говорит сочувственно внимающему режиссеру.

Но ничего, что мы приняли бы за раскаяние, тут нет, и условно-шаблонная, почти сюрреалистическая форма, которую принимают реконструкции событий, подчеркивает непреодолимость разрыва между реальной трагедией, которая затерялась где-то в истории «холодной войны», и настоящей жизнью Суматры и Бали с их торговыми моллами и пальмовыми плантациями. И точно так же непреодолим разрыв между когда-то в прошлом испытанными страданиями жертв, которые нельзя ни изобразить, ни пережить, и сегодняшней жизнью палачей, психика которых, кажется, настолько малоподвижна, что не производит ничего, кроме легитимного самодовольства победителей.

В этом смысле то грубое, опереточное остранение, к которому прибегает Оппенгеймер, как нельзя отчетливее проявляет политический смысл документальных механизмов. Как ни жестоко это звучит, чтобы понять устройство совершенных преступлений, а главное, роль, которую играет в них «просвещенный и гуманистический» западный мир, не следует затуманивать себе рассудок документальным спектаклем «подлинного страдания». Оппенгеймер тут говорит, хотя и не так прямо, как в «Видеопленках глобализации», о вине западного мира, на пересечении интересов которого совершилась та старая трагедия и продолжают твориться новые несправедливости. Автор фильма хочет, чтобы зритель понял — он тоже в определенной мере преступник. И лучше уж подружиться с палачами и позволить им потешить свое самолюбие в комических декорациях американской оперетки, но не дать запуститься механизму зрительской эмпатии, когда самооправдательное сострадание становится родом сладчайшего наслаждения, а дневники жертв превращаются в художественную литературу.

Когда слишком достоверно разыгрывается документальный спектакль подлинного страдания, идентификация с жертвой препятствует идентификации с палачом. Но Оппенгеймер совсем не стремится к тому, чтобы мы получили удовольствие от собственной человечности: уплощая свой рассказ до картонной двумерности любительской постановки, он отказывает нам в любом аффективном наслаждении и таким образом вынуждает к рефлексии — нашей собственной роли в этой, казалось бы, такой чуждой истории.

НИНА СПУТНИЦКАЯ

Преступление и наказание

Если финал хороший, все хорошо.
Японская поговорка

— Почему мы все время
раним друг друга?
— А я стала твоей, потому
что была сердита.
— На кого?
— На всё.
Из фильма «История жестокой юности», режиссер Нагиса Осима

Лаконичная завязка «Долины прощаний» строится на переадресации стыда соседям. Стук в дверь прерывает страстные объятия молодоженов. Начинается фильм: все время кто-то стучится в их отношения — журналисты, полиция. Но муж и жена не могут заняться любовью, потому что они просто не могут жить в забытьи.

Российского зрителя «Долина прощаний» привлечет психопатологией семейных отношений, перекличкой с «Портретом в сумерках» Ангелины Никоновой и, конечно, ментально близкой проблемой насилия, домашнего в том числе. Критика социального, озвучивание гендерных проблем («Приберись здесь, пока я буду на работе», — заявляет жена героя-повествователя) и сам заявленный жанр журналистского расследования не превращает фильм в социальный очерк. Работа Тацуси Омори близка к тому, что принято называть «чистым кино»: долгие статичные планы, выразительные мизансцены, тема тотального одиночества. Искусное владение кинематографическими приемами режиссером, полная нюансов игра исполнителей главных ролей превращают криминальную заявку в щемящую историю любви. На конкурсе ММКФ «Долина прощаний» стала приятным азиатским десертом, словно охлаждающим от центральной, преимущественно излишне претенциозной, продукции, в котором причудливым образом в пей-

«Долина прощаний»
Sayonara keikoku
По роману **Сюити Ёсиды**
Авторы сценария **Рё Такада, Тацуси Омори**
Режиссер **Тацуси Омори**
Оператор **Рё Оцука**
Художник **Тосимити Курокава**
Композитор **Масахиро Хирамото**
В ролях: **Ёко Маки, Сима Ониси, Нао Омори, Аннэ Судзуки и другие**
Stardust Pictures (SDP), Studio Three Co. Ltd
Япония
2013

зажах ущелья соединились атмосфера европейского одиночества в стиле антониониевской «Красной пустыни» и вяжущий привкус тоски по большому чувству в духе купринского «Гранатового браслета». Сдержанность в выражении травматичных состояний, скромность в эротических абзацах картины формуют острый, но и вязкий сюжет через неспешное отслоение жанровой интриги от любовной фабулы.

Сюнскэ Одзаки (Сима Ониси) — работник лесопилки, вместе со своей женой Канако (Ёко Маки) ведет замкнутый образ жизни в аскетично обставленной квартире близ ущелья с шумной горной речкой — суровой собеседницей Сюнскэ. Все здесь странное. Эксцентричная соседка Сатоми Татибана обвиняется в убийстве своего сына — малыша, чей труп обнаружен в чаще долины. Прикрепив к двери соседей записку для курьера, Сатоми переключает внимание репортеров на семейную пару. Однако авторский интерес тут же угасает — до тех пор, пока у полиции не возникнет версия любовной связи между Сюнскэ и Сатоми. Впрочем, внимательный зритель с первых кадров заподозрит обман: постановщик настоятельно подчеркивает, что главная героиня — Канако, а криминальная подоплека уже в первые минуты размывается страстным совокуплением под аккомпанемент телерепортажа.

Тацуси Омори вычерчивает не любовный треугольник, а линию, постепенно превращающуюся в натянутую струну между мужчиной и женщиной. «Долина прощаний» — почти жестокий романс, но на японском национальном инструменте кото. Стыд — экватор отношений Сюнскэ и Канако, а чувства героев не принимают высокопарных характеристик.

Только один журналист Ватанабэ (Нао Омори), заинтересовавшись личностью соседа до полиции, в скором времени узнает поразительные факты: пятнадцать лет назад студент Одзаки, подающий надежды бейсболист, участвовал в групповом изнасиловании. Коллега Ватанабэ Кобаяси (Аннэ Судзуки) расследует судьбу жертвы «пацанской выходки» — Нацуми. Оказывается, девушка не смогла построить отношения с одним избранником, второй хоть и женился, но не смог смириться с ее прошлым и периодически избивал. Несколько попыток суицида привели Нацуми в психиатрическую клинику, а затем след ее и вовсе потерялся. Вскоре выясняется, что Канако и есть жертва Одзаки, и ее заявление в полицию о связи мужа с соседкой — это месть.

Брак в фильме выступает как результат травмы. Жертвой обстоятельств оказывается и «рассказчик» — журналист, бывший регбист, вынужденный когда-то покинуть спорт. Камера фиксирует взгляд на его шраме. Кадр озвучен репликой

«Долина прощаний»

жены: «У тебя нет денег на развод». Личная травма иллюстрирует психокультурный кризис, возвращая зрителя из круговорота стыда, организующего жизнь главных героев, в мир заголовков и рекомендаций по нормализации внутрисемейных отношений. Но в кристаллизации магистральной темы картины — темы переживания прошлого — важны тема соседей и мотив случайности: случайное увечье, случайная профессия, случайные встречи и срежиссированные разлуки.

«Долина прощаний»

В начале повествования Канако отмечает, что арестованную соседку показывают по ТВ. Сюнскэ же нет дела до внешних событий, для него имеют значение только интимные переживания жены, интересует то, что трогает и волнует ее. Он существует в режиме ожидания кульминации их отношений — расставания, которое когда-то должна объявить Канако.

Самый пронзительный эпизод фильма — эпизод пути героев в долину: модифицированная история преследования жертвы насильником, мучимым стыдом, за короткий момент превращается в историю пути-сопровождения-сопутствия. В долине герои осядут, она поменяет имя, он — профессию, и начнутся как будто традиционные брачные отношения. Но традиция в картине Омори — лишь видимость, мозаика, ретушь. Жанр — лишь импульс для мелодичной драмы (песня Ринго Сины в исполнении Ёко Маки была написана композитором после просмотра уже готовой картины). Их мир расчерчен по диагонали — на стихию и порядок, сопровождаемые шумными водоемами и гордым недвижным небом. Герои не могут существовать в стихии. Но меркнет в загадочном танце пылинок, сподвигнувшем Канако заявить на мужа-любовника в полицию, вся вязь криминального конструкта.

Драматургию этих взаимоотношений в фильме определяют два эпизода на мосту — на городском, когда он ждет ее исчезновения, и в долине, когда она решает покинуть его. В первом Сюнскэ отчаянно рыдает, во втором ждет, моля «не уходи». Первый эпизод дан в интерпретации женщины (рассказ Канако журналистам), второй комментируется мужчиной (финальная беседа Одзаки с журналистом): Нацуми оставляет в реке туфельку, и Одзаки клянется отыскать возлюбленную — такая причудливая модификация вечной истории о Золушке. Герои, утрачивая друг друга, обретают чувство; приблизившись к взаимопониманию — расстаются. Она уходит, твердо зная: они вместе не для счастья. Когда-то Одзаки, откликнувшись на ее зов, бросил невесту, работу — и родился сюжет искупления; теперь он оставлен, освобожден от тягостных мук, страсти, отчаяния, от всего горячего, что наполняло его жизнь последние месяцы.

В успокаивающей и сдержанной цветовой палитре фильма доминируют зеленые тона. Приглушенное, земное из ландшафтов японской природы перекочевы-

вает в интерьеры: фисташковые стены в кафе, где пара впервые за свою совместную жизнь заказывает красное вино после освобождения Сюнскэ; оливковое свечение в их квартире, где только несколько бытовых приборов говорят о вторжении в их мир западной цивилизации. Лишь за закрытыми дверями возможно остервенелое откровение. При этом постельные сцены сняты весьма сдержанно, никаких «восточных изысков». Жар отношений угадывается в цветовых акцентах: красное платье арестованной в начале фильма рифмуется с туникой Нацуми в эпизоде прощания.

Имеет смысл обратить внимание и на компоновку характеров в этом орнаменте, благодаря которой жанр газетного очерка о криминальном событии разрастается до лирического многоточия. Сперва история выступает как свидетельские показания, у каждого героя есть интерпретатор. Две версии рассказа дублируются двумя версиями двух журналистов — девушки-эмансипе и замученного браком неудачника. Комментаторы примеряют историю и на себя: Кобаяси поражает возможность интима с насильником, а Ватанабэ безуспешно пробует силой овладеть законной супругой. И хотя семейная драма журналиста чрезвычайно ослабляет фильм, приземляет его, в ней автор настойчиво подчеркивает: мир строго разделен на мужское и женское, обреченные мучить друг друга и находить в этом определенное наслаждение.

Не привлекая богатый культурный фон для анализа «Долины прощаний», заметим, что для европейца эта история повествует о том, что скрывается под покровом идеального брака — некоего замкнутого, врачующего сообщества, в котором мужское и женское, вопреки всему, выступают как тезис и антитезис. Брак, а точнее, не офбрак, не любовь, а нечто смутное, то, что часто именуют связью, выступает в японском фильме источником обретения пресловутой самости.

«И что?! А вы расскажите что-то о себе», — требует Канако у журналистов, вводя тему видимого и сущностного. Диаду «реальное и воображаемое» вытесняет тема видимого и слышимого. Так возникает мотив непроницаемой, то есть недослышанной, недосказанной любви. Иероглиф, обозначающий «стыд», в японском языке состоит из двух элементов — «ухо» и «сердце». Расхожее в нашей культуре «видящее сердце» в этой системе учится принимать то, что слышит.

Журналистка пробует найти рациональное объяснение: возможно, в связи с насильником Нацуми могла не испытывать стыда за прошлое, стыд вытеснялся ненавистью? Ёко Маки создает цельный, завораживающий и очень точный образ трогательной, угловатой, озябшей, но закаленной молодой женщины. В браке с Сюнскэ Нацуми похорошела, обрела силу, которой страшится, власть над врагом, которой бежит, счастье, которое отвращает.

Эта история европейская не только по киноязыку. Сегодня зыбка граница между культурой стыда и культурой вины. Приятели Одзаки отлично устроились в жизни, а насилие над девушкой их спутницы воспринимают как забавное приключение юности. А в западной культуре сегодня, напротив, обострен интерес к проблеме стыда. Он в большей степени порожден культом внешнего, но тем не менее интерес к аналитике этого понятия весьма симптоматичен (достаточно вспомнить нашумевшую интерпретацию истории Эдипа Бенджамином Килборном[1]). Так что экзотичная по анонсу «Долина прощаний» великолепно подверстывается под мировоззренческие изыскания западных интеллектуалов.

Гаснет интрига: убила ли женщина своего ребенка? Преступление без наказания в очерченной системе координат не рассматривается. Оперируя аппаратом газетных анонсов, скажем: фильм привлечет всех, кому интересна поэтическая кинематографическая экспликация семейных кризисов, и тех, кого интересует психосоматика и антропология любви. Он оставляет в томном состоянии задумчивости, и лишь один вопрос (столь же риторический, как финальное вопрошание репортера) более или менее обретает словесную формулировку: а стыдилась ли Канако своей мести?..

---

[1] Бенджамин Килборн в книге «Исчезающие люди: стыд и внешний облик» убедительно доказывает, что Эдип страдает не от вины, а от стыда, и анализирует главные переживания героя, лишившего себя зрения, чтобы не видеть себя таким, каким его видят другие: он уничтожил свой облик для себя. Контролируя свой облик, мы, представители западной цивилизации, по Килборну, пытаемся контролировать свои чувства.

ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК

Повесть о несостоявшейся катастрофе

Исходный пункт — Варшава, конечный — Париж. Два документалиста, отец и сын, Марцель и Павел Лозиньские, садятся в машину. Начинается фильм «Отец и сын».

Едва ли не постоянный ракурс — двое в автомобиле, фронтальный план с камеры, зафиксированной на приборной доске. Они смотрят в одном направлении, смеются над воспоминаниями и шутками друг друга, но намерения у них разные. Отца влекут воспоминания молодости: в Париже он родился и похоронил часть праха первой жены. Сын после двадцати лет работы в документальном кино решил обратить объектив на себя и выяснить наконец отношения с отцом, при этом надеясь «вернуться в том же состоянии, в котором выехал».

У Беньямина есть два противостоящих образа времени: поток (Flussbett) и вихрь (Strudel). Первому соответствует традиционный хронотоп той истории, которую пытается рассказать Лозиньский-младший. Отправная точка — подернутый умилением семейный архив, с которым согласуются и настоящее, и прошедшее, и смерть. Маленькие интимные катастрофы повторяются из поколения в поколение, отец рассказывает сыну, как он в детстве требовал обогнать «вон тот грузовик», навязчиво звучит музыка стариков — подслащенный европейский шлягер 1950 года «Домино» в исполнении полузабытой Люсьенн Делиль, мелькают пожелтевшие фото: Марцель с маленьким Павлом на коленях, в руках кинокамера; Марцель стоит на голове на пляже, а Павел не дает ему упасть.

В этом прошлом-настоящем Лозиньские ссорятся и мирятся, преодолевают версты и дни, недовольны скудными удобствами немецкого кэмпинга. Павел все время пытается вызвать отца на откровенность и получа-

«Отец и сын»
Ojciec i syn
Автор сценария, режиссер **Павел Лозиньский**
Операторы **Павел Лозиньский, Марцель Лозиньский**
Paweł Łoziński Produkcja Filmów
Польша
2013

«Отец и сын»

ет ее опосредованной — через жест раздражения: старик явно не готов признавать свои ошибки, но впоследствии делает, перемонтируя материал, свою версию этого же фильма — примирительную и извиняющуюся «Отец и сын на дороге».

Есть — должно быть — другое время. В нем то, что на самом деле происходит между отцом и сыном, то, что мучает их неотступно, прорывается не столько в словах, сколько в образах и жестах: в молчании старшего в камеру; в том, как Марцель описывает место упокоения жены много лет назад; в цветущей безмятежности Люксембургского сада, где под лавочкой погребен прах единственной женщины, которую он по-настоящему любил. И — в диалоге:

— Кто ты в Австрии?

— Тот же, кто и десять секунд назад. Твой папа.

— Польский папа или еврейский?

— Еврейский.

Вихрь ушел по касательной, пронесся за ветровым стеклом, разрядился глухими отголосками большой драмы, откликнулся неочевидными перспективами, несостоявшейся возможностью. То, что должно было стать главным, прошить кадр постоянным смысловым напряжением, уступило частной хронике, границы которой Павел побоялся или не смог пересечь.

«Разве не касается нас самих дуновение воздуха, который овевал наших предшественников? разве не отзывается в голосах, к которым мы склоняем наше ухо, эхо голосов ныне умолкших?» (Вальтер Беньямин).

ИЛЬЯ БОБЫЛЕВ

С гуся вода

Порядок вещей, при котором реальная история обретает свое экранное воплощение, методологически закономерен. Другое дело, если телевизионный прецедент получает продолжение в жизни и оборачивается документальным фильмом. Тут уже закономерен вопрос: с чем имеет дело зритель — с запечатленной реальностью или ее подменой? Ситуацию меняет то, что ущербная реальность с купированной исторической памятью сама становится темой фильма. Именно об этом недвусмысленно говорит название картины Мумина Шакирова «Холокост — клей для обоев?», вошедшей в документальный конкурс 35-го ММКФ.

Заглавная фраза — ответ на вопрос телевизионной викторины, данный ее участницами сестрами Каратыгиными. Появление этого сюжета в Интернете вызвало мощный резонанс и послужило отправной точкой для реализации режиссерского замысла, благородного и остроумного одновременно. Шакиров решает снабдить сестер необходимым жизненным опытом, конкретизировать загадочное слово с помощью поездки в Освенцим и сделать этот процесс сюжетом фильма.

Художественный потенциал замысла очень велик. Присутствует все необходимое для полноценной и риторически-эффективной метафоры. Прежде всего, сестры Каратыгины типичны, а потому убедительно репрезентируют свое поколение. Они молоды, им чуть более двадцати лет. Как и все близнецы, фотогеничны. При вполне нормативной для телевидения внешности сестры не лишены характерных черт. Родом они из самого сердца земли русской – поселка Красная Горбатка Владимирской области. Очень любят маму и телевизор, с помощью которого, как и миллионы их сверстников, сформировали все

«Холокост — клей для обоев?»
Автор сценария, режиссер **Мумин Шакиров**
Оператор **Вячеслав Макарьев**
Композитор **Ахмад Бакаев**
«Бактрия Фильм»
Россия
2013

свои представления об окружающей действительности. Именно поэтому произнесенная ими кощунственная нелепость приобретает масштаб умонастроений целого поколения.

Проблема, вскрытая шокирующим прецедентом, гораздо глубже, чем может показаться на первый взгляд. Во-первых, сознание, в котором отсутствуют какие-либо представления об одной из величайших трагедий XX века, есть благодатная почва для порождающих геноцид идеологий. Во-вторых, дело тут не в отсутствии целостного исторического взгляда, а в той избирательности, точечном

«Холокост — клей для обоев?

характере лакун, которые имеют под собой антисемитскую подоплеку. Осмысление произошедшего с помощью документального фильма есть здоровая реакция общества и культуры на опасный симптом.

Риторическую эффективность ленты определяет ряд условий. Прежде всего, смысл фильма в возвращении смысла слову. Здесь принципиально важно то, что кино, апеллируя к разуму и чувствам одновременно, побуждает зрителя воспринимать увиденное на свой счет. Это, пожалуй, самый действенный способ заставить аудиторию ощутить себя частью человечества, приняв его трагический опыт как свой собственный. Увы! Этого-то как раз и не происходит. Фильм совсем о другом.

То, что девочки — не предмет разговора, а повод к нему, казалось бы, явствует уже из названия фильма, из масштаба заявленной проблемы – вовсе нет. Для автора именно сестры Каратыгины представляют основной интерес. Тогда как их неосведомленность о Холокосте, напротив, лишь повод для максимально развернутого разговора. Зритель, не разделяющий подобной установки, уже с первых кадров оказывается в легком недоумении от той обстоятельности, с которой Ша-

киров берется за историю своих героинь. Когда дело доходит до биографических подробностей, недоумение перестает быть легким.

Повествовательная конструкция фильма построена на интервью, за которым автор и его героини коротают путь от Москвы до Варшавы и далее до Кракова. Событийная бедность сюжета и скудость внутреннего плана сестер восполняются их воспоминаниями чисто бытового характера. Темы, возникающие по ходу разговора, иллюстрируются, превращаются в самостоятельные мини-сюжеты. Так мало-помалу зритель знакомится с семьей Каратыгиных. В череде повседневных хлопот появляется мама героинь. Она меряет себе давление, долго и с пересадками едет в Москву, чтобы присутствовать на очередном выступлении дочерей, комментирует их успехи, делится со зрителем своими переживаниями. Девочки со слезами вспоминают умершего отца. Их реминисценции иллюстрированы черно-белыми фотографиями из домашнего архива. Ну и конечно, героини много рассказывают о себе. О своем стремлении любой ценой стать знаменитыми. О бесчисленных кастингах, в которых они настойчиво участвовали, и о передачах, в которые им удалось пробиться. Рассуждают, как надо «покорять Москву», вспоминают свои ощущения после эфира. Вот они, облаченные в камуфляжную форму, возникают на экране, задорно рекламируя армейское термо-белье, в другой раз старательно разучивают светлую и добрую песню про мамины глаза и мамины руки.

Тема Холокоста постоянно присутствует в фильме, автор стремится, чтобы зритель ни на минуту не забывал, по какому поводу он смотрит столько занимательных сюжетов. Героини откровенно признаются, что не испытывали ни малейшего побуждения прояснить для себя смысл слова после пресловутой викторины. Со всей непосредственностью они рассуждают, как сложно достичь популярности. Главное — стать заметными, и абсолютно неважно, что именно послужило этому причиной. Мама девочек сетует на сложность вопроса, апеллируя к соседям по подъезду, ни один из которых также не смог на него ответить. Появляется учительница истории, которая, попеняв бывшим ученицам за невнимательность на уроках, сокрушается об отсутствии материала, позволяющего уделить теме Холокоста больше внимания. Дескать, невозможно сформировать собственное, личное представление, преодолев умозрительную абстракцию. Вряд ли это серьезный аргумент для учителя истории, но для массовой аудитории дело обстоит именно так. Весь фильм зрителя настойчиво убеждают — о Холокосте действительно надо рассказать. Экранного времени между тем остается в обрез. Вся надежда на кульминацию.

И вот цель поездки достигнута. Силуэт ворот Освенцима возникает на экране, и сестры Каратыгины, а вместе с ними и зритель, погружаются в атмосферу мемориального комплекса. Подается сюжет в традиционной для тележурналистики манере. На экране попеременно возникают то фрагменты экспозиции, то осматривающие их героини. Незамысловатая стилистика подразумевает отождествление зрителя с действующими лицами, дает возможность увидеть свидетельства трагедии «их глазами». Безусловно, к попытке образно состоятельной интерпретации следует отнести акцент, который ставится в фильме на проводимые в Освенциме изуверские эксперименты с близнецами. Адаптация для сестер Каратыгиных получается хлесткая и действенная. В фильме же тема Холокоста мельчает, а если выигрывает в наглядности, то ценой обобщения. Получается, что не героини, а вместе с ними и зритель, нравственно дорастают до сочувствия необходимого масштаба, а наоборот — сама трагедия в стремлении принять доступную форму предстает более локальной. Возможно, будь композиция эпизода иной, такого бы впечатления не сложилось, но экскурсия представлена довольно лаконично, и сюжет о преступлениях доктора Менгеле доминирует.

Экспонаты не могут оставить девочек равнодушными – они плачут. Камера на крупном плане фиксирует стекающие по щекам слезы. Одна из героинь говорит, что им стыдно за свою неосведомленность и они должны рассказать другим о том, что они здесь увидели и узнали. Так процесс извлечения смыслов из художественной формы, когда сочувствие адресата есть результат его сотворчества, под-

менен «лобовым» предъявлением эмоции — приемом, с кичевой откровенностью стремящимся предопределить реакцию зрителя. Риторика кульминации ожидаема и закономерна, но финал оказывается по-настоящему неожиданным. Освободившись от груза темы, фильм залихватски завершается... эстрадным шлягером. Эмфатическая образность незыблемый принцип масскульта. Трагедия трагедией, но счастливый конец никто не отменял! Реализуется эта установка с помощью уже знакомой песни о маме. А в последних кадрах так и вовсе она сама поднимается на сцену и, прижимая к груди большой букет алых роз, радостно улыбается зрителю, стоя рядом со своими дочерями.

Фильм завершен, и у зрителя исчезают последние сомнения — учительница истории из Владимира вновь осталась без материала для тематического урока. Если отбросить всю пустопорожнюю риторику и ничего не значащие положения, то в сухом остатке фильма оказывается лишь телевизионная «карьера» сестер Каратыгиных, а точнее, ее обнадеживающее начало. Тем не менее шаг к ассимиляции массовой культурой острой и болезненной темы сделан! Так в чем же дело?

Конечно, мало кого можно заинтересовать сюжетом о рвущихся в поп-индустрию провинциальных девочках, но совсем другое дело, если героини с непосредственностью лакмусовой бумажки выявляют застарелую, но не потерявшую своей актуальности социальную проблему. Разговор на эту тему для зрителя важен, он идет на него и... попадает на биографию лакмусовой бумажки. Автор попросту игнорирует разверзшуюся проблему. Он не касается причин неосведомленности своих героинь. Он не оценивает кощунственную профанацию темы, поставленной в контекст развлекательной передачи, а ведь цинизм телевидения — это уже идеология! Напротив, Шакиров выбирает угол зрения, заведомо не позволяющий уйти с поверхности прецедента. При этом вроде как и по касательной к проблеме прошлись, и массового зрителя не растревожили. «Пипл хавает», а тема Холокоста остается острой приправой.

Что же касается девочек, то сам ход повествования не позволяет всерьез рассчитывать на их нравственную эволюцию. Тем не менее признаки внутреннего роста героинь зрителю необходимы, в противном случае все происходящее на экране вообще теряет какой-либо смысл. Задача эта встает не столько перед сестрами Каратыгиными, сколько перед автором. Скоропалительные эмоциональные проявления девочек ее не решают, а лимит фабульного времени (основное действие разворачивается в дороге) оставляет единственную возможность — достичь необходимого эффекта самим строем фильма. Этого не происходит. Героини пребывают в нерастревоженном состоянии вплоть до ворот Освенцима, то есть фактически до последних минут ленты. Единственное, чем автор смог охарактеризовать сестер, так это их исступленной любовью к родителям, особенно к маме, но ни к Холокосту, ни к личностному становлению данное качество отношения не имеет. Кульминация психологической глубины не добавляет, а финал так и вовсе лишен малейшего намека на рефлексию.

Вот и получается, что острая тема, помаячив в поле бокового зрения, решается номинально, неудобные вопросы при этом не возникают и злокачественная социальная проблема скрывается под слоем глянца. Напряженность рассеивается, и картина мира, основанная на пропагандируемых телевидением ценностях, сияет с новой силой.

Уверенно держась перед камерой в фойе Дома киноактера, где проходил пресс-показ ленты, сестры Каратыгины бодро объясняли, как важны личные впечатления для того, чтобы иметь представление о предмете, и, пользуясь случаем, передавали привет своей учительнице истории, которой они очень благодарны.

ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК

Волшебная гора

Сквозным мотивом программы «Свободная мысль» стала память, причем в столкновении не столько со временем, сколько с языком — литературным либо кинематографическим, касалось ли это процветания, построенного на крови («Акт убийства»), семейной идиллии («Истории, которые мы рассказываем»), чудесного спасения («Настоящая жизнь») или благостной индульгенции, которую дарит болезнь Альцгеймера («Двоюродный дядя»).

В других фильмах прошлое предстает как игра, связанная с сегодняшним днем узами боли и несвободы («Кровный брат», «Крошка из Бельвиля», «Лестница II: Последний шанс»), разочарованиями («Вуди Аллен»), отголосками политических катастроф и недобрыми секретами («Привратники», «Пальме»). Если же из-за сюжетной необходимости ретроспективные обстоятельства отсекаются, настоящее обретает черты физиологического очерка, подобающе прописанного в социальном пейзаже («Остров Чар — ничья земля», «Колумбийцы»).

«Дымные горы» (режиссер Чжу Юй) оказались в программе особняком, здесь именно пейзаж — в прямом смысле слова — имеет определяющее значение.

У подножия горы Лоп-Нур на западе Китая находится крупнейшее в стране месторождение асбеста, дающее до трети общенациональной добычи. Асбест (*др.-греч.* — неразрушимый) — собирательное название группы тонковолокнистых минералов из класса силикатов. Применяется в строительстве, автомобильной промышленности и ракетостроении. Не растворяется в жидких средах организма. Обладает заметным канцерогенным эффектом. У людей, занятых на добыче и переработке асбеста, вероятность возникновения опухолей в несколько раз боль-

«Дымные горы»
Cloudy Mountains
Автор сценария, режиссер **Чжу Юй**
Операторы **Лю Чжифэн, Чжу Юй**
Художник **Го Цзин**
Звукорежиссер **Тянь Юн**
Documentary Channel, Shanghai Media Group
Китай
2012

ше, чем у основного населения. Чаще всего такая работа вызывает рак легких, опухоли брюшины и желудка.

«Дымные горы» — история нескольких шахтеров, в первую очередь отца и сына, трудящихся в карьере на склоне Лоп-Нура на высоте 4000 метров. Порода, добытая экскаваторами из карьера, просеивается через сито на конвейерную ленту, подающую асбестовую крошку в мешки. Машины находятся внутри полотняного ангара для улавливания пыли. Один рабочий следит за ситом, второй стоит с мешком у края конвейера. Как только мешок наполняется, его зашивают проволочной нитью, выносят во двор, укладывают в штабель. В конце смены приезжает грузовик, который надо загрузить мешками доверху. Во время дождя, а также зимой и поздней осенью работать нельзя. Вся защита от пыли — марлевые маски на лицах и шарфы, которыми обвязаны головы.

Отношения между отцом и сыном напряженные. Отец суров, может применить силу. Сын своенравен, неорганизован, бросил учебу в уже оплаченном колледже. Оба все время поют разные песни. Сын подпевает маленькому кассетнику о времени, когда носил длинные волосы, не имел денег, но был счастлив. Отец выводит нечто совсем ориентальное, бойкое и всегда с усмешкой.

Асбест — их серое золото: о вреде здоровью они слышали, но «пока я получаю 200 юаней в день, мне все равно», — говорит сын. 200 юаней — это 31,6 доллара, выше, чем можно заработать в среднем по стране. Едят то, что им дают (каждый день одно и то же), берут то, что платят. Вместо дня на Лоп-Нуре беспрерывные белесые сумерки: асбест поземкой вьется между камней, застит солнце.

Чжу Юй не снимает экологическую или семейную драму. Он проходит сквозь губительные облака, чтобы предъявить жизнь в редких для здешних мест красках. Жизнь — это цветовой акцент. Красные шарфы на головах рабочих. Золотые нити для мешков. Рыжий кот и белый — грязные, резвые. Птичка с больным глазом, которую шахтеры пытаются вылечить человеческим лекарством. Когда та умирает, отдают ее на съедение коту, который даже не сразу понимает, что от него требуется. Работяги любят своих котов. Находят новорожденных розовых крысят, когда ремонтируют ангар. Ангар, очищенный от пыли, превращается в колоссальный сказочный ковер.

Биология проникает в геологию Лоп-Нура незаметно, как асбестовая пыль в легкие. Биологические остатки в геологических пластах обычно превращаются в окаменелости, слепки, артефакты прошлых существований. Китайский режиссер показывает жизнеспособность найденных форм, действуя камерой, как палеонтолог набором кисточек. Терпеливо, слой за слоем, с помощью сдержанной и точной оптики он снимает изношенные означающие, облепившие в кино образ рабочего.

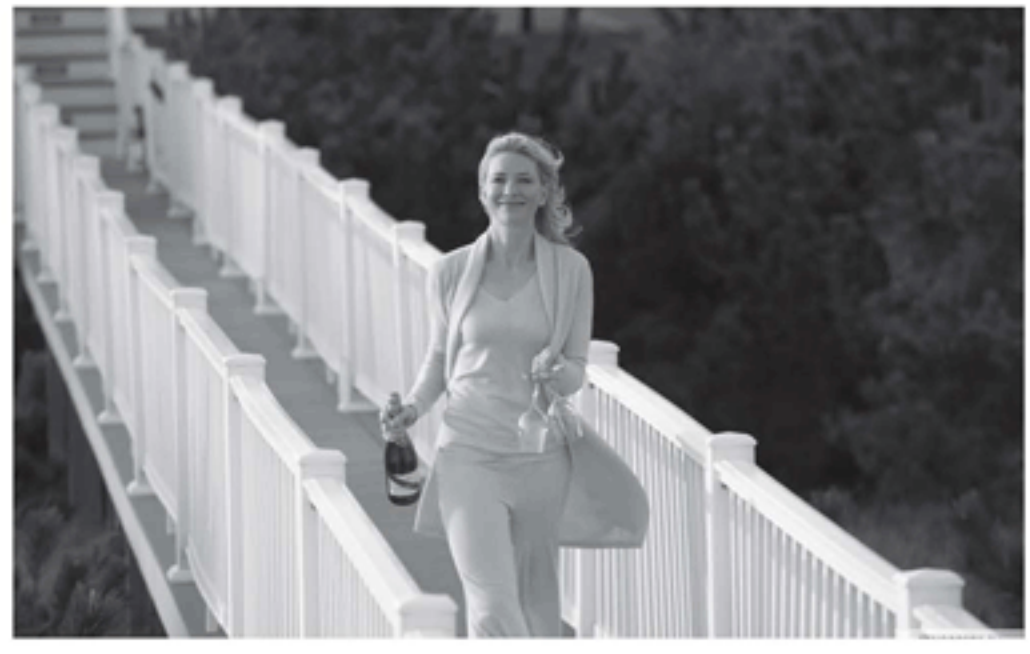
В программе ММКФ «8 ½ фильмов» был еще один китайский — игровой — фильм о пролетариате. В «Прикосновении греха» Цзя Чжанкэ трудящийся убивает угнетателей или убивает себя, восставая в намеренно эстетизированном жанре. В «Дымных горах» пролетарий, извлеченный из-под пыльной рутины, танцует. Танцует в темно-синем комбинезоне с красной повязкой на голове рядом со свежезаштопанным ангаром, где цветут эдемские цветы. Ему не страшно. История так и не поглотила его в дымном потоке.

НИНА ЦЫРКУН

Cadenza visuale

Лев Толстой говорил, что скажет всю правду о женщинах, но только ложась в гроб, не раньше. Что за квинтэссенцию имел в виду писатель, уже не узнать и бесполезно гадать, какую страшную тайну он еще не высказал, несмотря на все созданные им незабываемые женские образы — от Наташи Ростовой до Анны Карениной, от Элен Безуховой до княжны Марьи. Про Вуди Аллена можно сказать нечто подобное: он сорок лет рассказывает на экране про женщин и все еще не истощился, приберегая для нас все новые и новые откровения. Лучшие актрисы, в том числе его возлюбленные — Дайан Китон и Миа Фэрроу, а также Шарлотта Рэмплинг, Мэриел Хемингуэй, Джералдин Пейдж, Барбара Херши, Мира Сорвино, Джуди Дэвис, Скарлетт Йоханссон, Пенелопа Крус играли его сложных, противоречивых, экзальтированных, романтичных и эксцентричных героинь, и вот теперь в этот блистательный список вошла еще одна звезда — Кейт Бланшетт, за что ей уже прочат «Оскар». Выбор режиссера пал именно на нее, вероятно, потому, что актриса в числе прочего прославилась ролью Бланш Дюбуа в бродвейской постановке «Трамвая «Желание», а фабула его фильма «Жасмин» отчасти мотивно связана с пьесой Теннесси Уильямса. Речь тут не о заимствовании; Вуди Аллен, скорее, со свойственной ему тонкой иронией лишь слегка напоминает о знаменитом и всем знакомом сюжете, выводя на авансцену сильно перелицованную, неузнаваемую Бланш эпохи экономического кризиса, сходную с той южанкой-аристократкой разве что крайней невротичностью и внезапной бездомностью.

Все шесть часов перелета из Нью-Йорка до Сан-Франциско Жасмин, не умолкая, рассказывала случайной соседке, пожилой молчаливой даме, о своем ушедшем в мир иной муже, его привычках и сексуальной потен-



«Жасмин»
Blue Jasmine
Автор сценария и режиссер **Вуди Аллен**
Оператор **Хавьер Агирресаробе**
Художник **Санто Локосто**
Композиторы **Кларенс Уильямс, Джозеф Оливер**
В ролях: **Кейт Бланшетт, Салли Хокинс, Алек Болдуин, Бобби Каннавале, Эндрю Дайс Клей, Питер Сарсгорд, Луис С.К., Майкл Стулбарг, Джой Карлин, Ричард Конти и другие**
Perdido Productions
США
2013

ции, о врачах, которым нельзя верить, о лекарствах, которые не помогают (мартини с водкой эффективнее), о своих потерях и своем отчаянии, чтобы, поспешая расстаться. Попутчица недоуменно сказала встречавшему ее мужу: «Она что-то всю дорогу бормотала о своей жизни». И, кажется, вот ключ к образу: страдающая, надломленная женщина, хрупкая и беззащитная, оказалась один на один с чуждым, холодным, равнодушным к ее проблемам миром. Стало быть, она достойна жалости и всяческого сочувствия, с которого и начинается наше путешествие по фильму.

Жасмин и далее говорит не умолкая, горстями глотая транквилизаторы и запивая их мартини или «Столичной». Мало-помалу ее излияния, которые даже не требуют реакции слушателей, начинают утомлять. А реакции ей и вовсе не нужны, ни наши зрительские, ни партнеров по диегезису; чаще всего Жасмин говорит, обращаясь в пустоту, словно беседуя сама с собой, — и можно было бы увидеть в этом тень безумия, упавшего на реинкарнацию Бланш Дюбуа, если бы не пересиливало упорно закрадывающееся подозрение в том, что перед нами — да, искренне страдающая, да, бескорыстная, но притворщица и обманщица. Женщина, чье призвание — служить изысканной видимостью, фирменным знаком экономики мыльных пузырей. Оставаясь на мели и при этом щедро раздающая чаевые, без зазрения совести поселившаяся в доме и без того утесненной сестрицы. Слезно доборматывая свою исповедь перед случайной попутчицей и жалуясь на полное безденежье уже в аэропорту перед багажной лентой, Жасмин указывает носильщику на свой чемодан, называя не цвет, не габариты, а марку — Louis Vuitton.

На самом деле она и не Жасмин вовсе — это имя она сама себе придумала, а по-настоящему ее зовут Жанетт. Но бывшему мужу, финансовому инвестору Хэлу (Алек Болдуин), тоже нравилось это искусственное цветочное имя. Его устраивало присутствие рядом с собой элегантной, дорого одетой, с аристократичной внешностью женщины как знак собственной успешности и респектабельности. Ее аксессуары — ремень от Chanel, сумочка Artemis, туфли Vivian Royal — безошибочно названные новым знакомым, вдовцом-дипломатом Дуайтом (Питер Сарсгорд), сразу выделили для него Жасмин на многолюдной вечеринке. Эти очевидные знаки отличия служат и для этого джентльмена главной приманкой: он готов взять Жасмин в жены-соратницы, чтобы в ближайшее время начать карьеру политика, чье искусство, как известно, состоит в том, чтобы пускать пыль в глаза с помощью видимостей. И Жасмин точно попадает в струю: представляясь ему, она говорит не просто «Я из Нью-Йорка», а «Я из Нью-Йорка, с Пятой авеню». И как же она страдала, когда в магазине на Манхэттене, где она, оставшись без гроша, зарабатывала на жизнь продавщицей в обувном отделе, ее увидела знакомая дамочка!

Беда Жасмин была не в том, что ей пришлось трудиться в непрестижном месте, а в том, что ее увидели в этом качестве. Ее суетливость, истерики на пустом месте, ее застывшие в огромных глазах слезы вместе с аккомпанементом беспрестанно льющихся слов, из чего складывается рассказанная для нас история, на самом деле cadenza visuale, пафосный жест, отвлекающий от подлинной сути маневр, призванный скрыть историю подлинную. А в этой истории Жасмин далека от безобидной страдалицы Бланш Дюбуа: она – разрушительница чужих жизней. С ее подачи не состоялось возможное счастье сестры, незадачливой Джинджер, которая вместе с мужем выиграла в лотерею четверть миллиона долларов и, доверившись Жасмин, отдала их Хэлу, а тот пустил денежки по ветру. Это она, Жасмин, руководствуясь инстинктом собственничества, донесла в полицию на Хэла, чтобы не отдать мужа молоденькой сопернице, и тот повесился в тюремной камере. Это она сломала карьеру пасынка, которому стыдно было оставаться в Гарварде, когда развеялся миф о его гениальном отце, бизнесмене и филантропе[1].

[1] История этого семейства складывается из фактов, взятых из жизни: в 2008 году создатель крупнейшей финансовой пирамиды Бернард Мэдофф был арестован на основе информации, переданной в прессу его сыновьями, после чего один из них повесился у себя дома. Мэдофф был осужден на 150 лет тюремного заключения. Как выяснилось, он в течение многих лет никуда не инвестировал деньги вкладчиков (среди тысяч жертв аферы Мэдоффа оказался, в частности, благотворительный Фонд Стивена Спилберга), но при этом был уважаемым щедрым филантропом. После ареста мужа от его жены Рут отвернулись все знакомые, друзья и почти все родственники, в том числе оставшийся в живых сын.

Режиссер традиционно, вполне незатейливо строит повествование; он ведет линию Жасмин, то и дело возвращая героиню в прошлое, что каждый раз добавляет штрих к портрету. Жасмин входит в стандартную квартиру сестры, и этот эпизод монтируется со сценой ее вселения в шикарный дуплекс на Манхэттене: «И как только люди дышат в домах с низкими потолками!» Искреннее радушие Джинджер контрастирует с плохо скрываемой досадой Жасмин, когда к ней в дом нагрянули гости из Калифорнии, даже не претендовавшие на стол и кров («Мы остановились в «Мариотте» и хотим пригласить вас на обед!»). Жаль, что нельзя просто откупиться от них: «Придется пригласить их на мою вечеринку!»

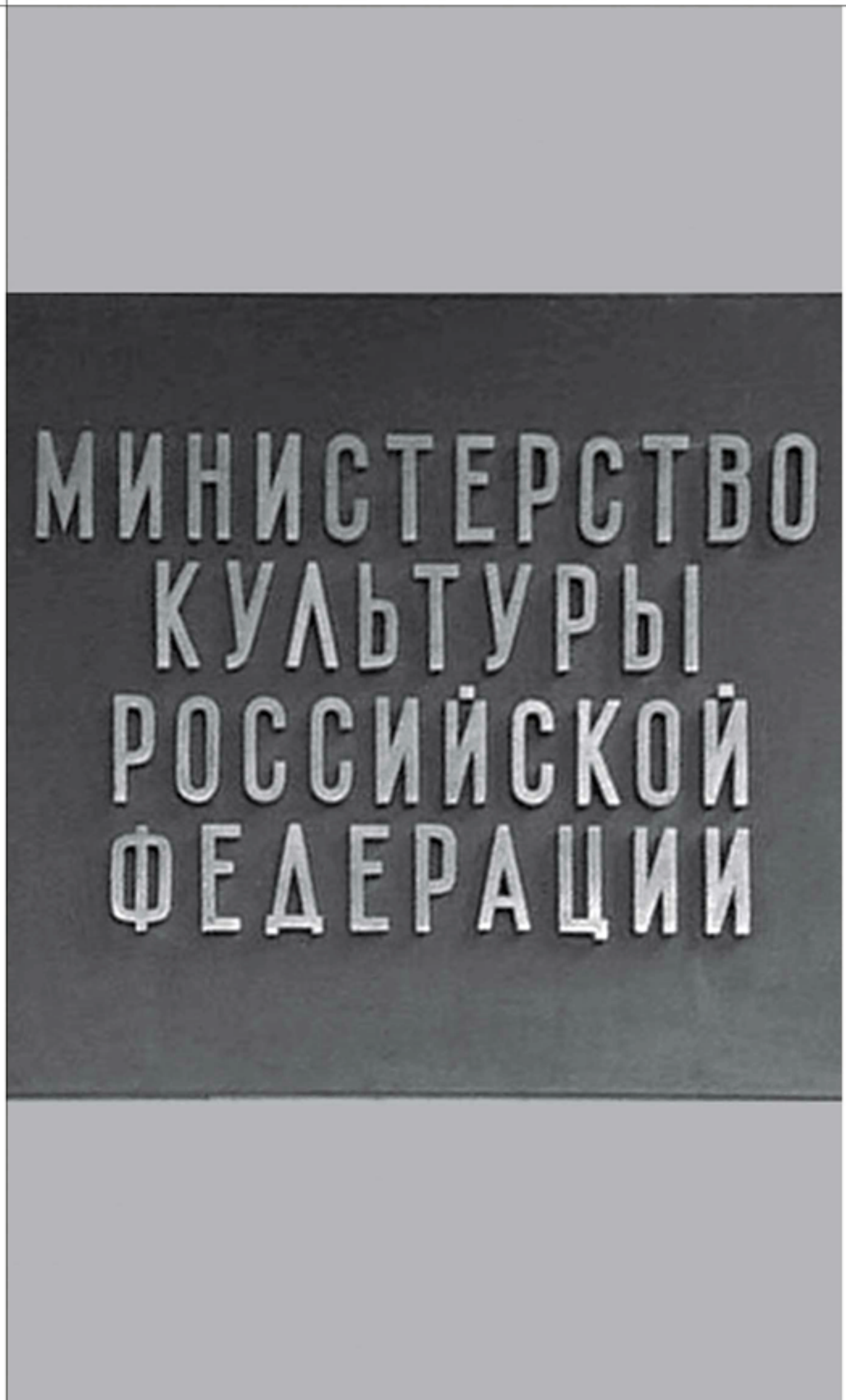
Новая жизнь постоянно сталкивается с прежней, как сталкиваются в тесной квартире две женщины, разные во всем — в самооценке, в представлениях о счастье, вкусах, но при этом сестры, воспитанные взявшими их в свою семью людьми. Джинджер, кассиршу из супермаркета, играет «новая Джульетта Мазина» — англичанка Салли Хокинс, у которой органично получается достоверно изобразить абсолютное отсутствие зависти к той, что с детства была любимицей приемных родителей, «потому что у нее гены лучше». Эта многократно повторяемая в фильме евгеническая фраза про гены странно звучит в американском кино, освященном статьей Декларации независимости, утверждающей, что все люди сотворены равными, не говоря уж о заклятиях табу политкорректности, вызывающих «магические помехи» на месте несанкционированных действий, как сказали бы в школе Хогвартс.

По Аллену, получается, что мантра о равноправии — миф, причем знание об этом давно перестало быть тайным, и вот вам конкретная иллюстрация. Жасмин оказалась исторгнутой из своего ареала, и вынужденное общение с теми, кто стоит по другую сторону границы равенства, превращается для нее в адовы муки. Это запредельный опыт, ужас которого в необратимости — недаром Вуди Аллен помещает действие в Сан-Франциско — практически самую отдаленную от Нью-Йорка точку, с которой за парком «Край земли» начинается океан.

И все-таки права у сестер-американок, конечно, равные, но не равны их возможности, а они-то и решают дело. Ради эксперимента автор фильма предоставляет обеим женщинам альтернативу: принять образ жизни, продиктованный с другой стороны. Джинджер уязвлена тем, что сестре не нравятся ее мужчины — ни прежний муж Оги (Эндрю Дайс Клей), отец двух ее сыновей, озлобившийся на то, что родственная сделка лишила его шанса разбогатеть; ни новый ухажер Чили (Бобби Каннавале) — простые, грубоватые работяги. И она поддалась искушению завести роман с человеком из притягательной творческой среды — звукоинженером Элом (Луис С.К.), которого подцепила на той же вечеринке, что и Жасмин своего Дуайта. Жасмин же последовала совету практичной младшей сестры и поступила на компьютерные курсы, чтобы, овладев этой премудростью, найти применение своему тонкому вкусу и заняться дизайном. Но обе терпят на новых путях крах. Новый кавалер Джинджер оказался безнадежно женатым. Жасмин никак не дается компьютерная грамотность; хуже того, она по обыкновению перепутала реальность и фикцию, ее занесло, и она наврала с три короба Дуайту — назвалась дизайнером, не подумав, что ложь может открыться. (Что и случилось. Ее настигло возмездие в лице непрощающего Оги.) Правда, Джинджер возвращается к своему Чили, с ужасом понимая, что чуть было не упустила настоящее счастье. А вот Жасмин теряет последний шанс устроиться по привычному жизненному шаблону. Хотя кто знает, может, эта неудача вернет течение ее жизни в предустановленное русло, потому что именно в этот момент она осознает, что утратила нечто важное.

Вуди Аллен любит сгустить краски в своих комедиях за счет легких намеков на античную трагедию. Так рок в виде встречи с бывшим мужем сестры вошел в судьбу Жасмин, помешав осуществлению ее мечты. А в качестве греческого хора с первых минут фильма ее сопровождала звучащая за кадром мелодия «Печальная луна»; Жасмин всегда опознавала ее как старого доброго знакомого. И только теперь, вновь услышав ее, по обыкновению бормочущая что-то себе под нос Жасмин вдруг спохватывается: «Когда-то я знала слова...»

КОММЕНТАРИИ



АЛЕКСАНДР РУБЦОВ

Право править

Есть мнение, что культурой у нас давно не руководили, где-то с советских времен, — и вот вдруг занялись, резко и вплотную. Не совсем так. Вожжи не отпускали даже во времена разгула отъявленного либерализма. Разница лишь в том, что теперь, после слегка освежающей паузы, в это дело по простоте душевной полезли, во-первых, с ногами, а во-вторых, с разного рода обоснованиями права руководящих товарищей водить руками там, где они сами ничего не могут. Суть позиции в том, что распределение ресурсов якобы автоматически возводит обычного чиновника в ранг политического эмиссара и даже идеолога. Все это чревато превышением служебных полномочий с особым цинизмом и в особо крупных размерах, причинением вреда далеко не средней тяжести культуре и обществу. А в итоге и самому государству: рано или поздно такая самодеятельность дискредитирует власть и лишний раз ссорит ее с интеллектуальной и творческой элитой. Культура — особая зона, со своими понятиями: здесь нет ничего хуже аппаратчика с духовной инициативой и претензией на личную художественную самодеятельность.

Сидящие на кране

Функционерам вообще свойственно распределять ресурс сообразно своим явным или тайным предпочтениям. Галереи с видом на Кремль свалились на Шилова с Глазуновым не с неба — кого-то эти, простите, живописцы, вдруг явно сразили. Причем настолько, что во всем нашем заслуженном и народном искусстве не нашлось ни одного гения, которого начальство облагодетельствовало бы хоть в каком-то приближении к этой несусветной, поистине дворцовой риэлторской роскоши. По местоположению работ у нас с этим может сравниться разве что Александр Карнаухов, которому Иоанн-Павел II заказал мозаики для личной капеллы Redemptiris Mater в Ватикане; но Palazzo Apostoliko от Москвы далеко, после ухода Алексия II, благословившего эту работу, о ней в России мало кто знает, поэтому у мастера порой не все просто даже с мастерской. Зато Шилов сам вложился в реставрацию — приделал на фронтоне подаренного ему памятника архитектуры видный от Ивана Великого медальон со своим вдохновенным профилем. Каждый раз, проезжая по Знаменке на работу, рискую аварией, убеждаясь, что рельеф мне не снится.

И наоборот, был момент, когда в руководство культурой внедрились прогрессисты и бюджет резко переориентировался на поддержку «современного искусства», в том числе актуального, которое вообще-то по философии нонконформистское, а потому от государственных денег должно шарахаться, как от ладана. Не хватает отдельной строки в федеральном бюджете: «государственный андер-

граунд». Тем более что наше руководство и так забредает на выставки «От Рублева до Кулика» (один писал иконы, а у другого, кажется, голуби нагадили на бюст Толстого, что тоже хорошо). Нынешний же актуализм прогрессивен еще и в смысле списания денег — если с умом и без фанатизма. А в это время остатки коллекций мастеров, бывших опасно передовыми в советский период, на корню скупают иностранцы, оголяя наши будущие экспозиции. Ведь рано или поздно кончится эпоха, когда культурой руководили, не приходя в сознание. И случится конфуз: понастроили музейных городков, потом запросили еще столько же на

Галерея Александра Шилова

музейное оборудование (охрана, климат и пр.), а в итоге выяснилось, что у государства не хватило ума и средств остановить вывоз национального достояния в промышленных масштабах. Это как заказать клетку в стиле reach & beauty — и уморить птичку голодом.

Краткий курс благотворительности

Чтобы понять, где и в чем мы оказались, надо быстро оглянуться. Тем более что ресурсоемкое искусство и в светлом прошлом финансировалось властью или теми, кто рядом.

Так, абсолютизм уже по своей метафизической природе должен был окружать себя людьми высшей творческой пробы, украшать правление открытиями и шедеврами. Даже темные, солдафонские времена оставляли после себя памятники творчества и знания. Помимо манифестации величия, не говоря об удовольствии для людей с мозгами и вкусом, в этом было подтверждение трансцендентальной легитимности: помазанника должны окружать «божественные» вещи, а значит, и люди, способности которых тоже не от мира сего. Произнося высокое слово «дар», часто забывают, что изначально это был дар не природный — божий.

Все изменила революция. Демократии эти метафизические украшения не нужны, пародиям на нее — тем более. Искусство разбежалось из коридоров власти, освободив их для людей разной культуры, часто никакой. Адреса покровителей сменились, однако бизнес и фонды могут перехватывать функции

меценатства, только если власть сама не заигрывает втихую с «богоданностью» и смиряется со своим бытовым предназначением. Тогда приватная благотворительность поощряется самим же государством, которое служит скорее техническим распорядителем, нежели покровителем наук и искусств. И уж точно не покушается на автономию, не лезет в кадровую политику творческих сообществ, в культурные стратегии и т.п.

Надо понимать, что, списывая дары меценатства с налогооблагаемой базы, власть и с себя списывает миссию высокого покровительства, не говоря о прямом руководстве. А это не всем нравится. Списать с базы — то же самое, что напрямую отдать деньги, а с ними — кран и сам руль. И это не просто приватная фанаберия: здесь отрабатывается самоощущение легитимности системы — политика!

Культура «явочного абсолютизма»

У нас в этом плане страшный микст. Проблемы с легитимностью власти есть и у общества, и в политическом классе, и в самом руководстве. Пытаясь нащупать легитимацию помимо формальной процедуры переизбрания, начальство гипнотизирует себя иллюзией всевластия. В проклятом прошлом суверен всесилен, потому что легитимен. Здесь же, наоборот, произвол становится свидетельством и знаком легитимности де-факто. Обычный распорядительный шаблон французского суверена: «Нам так угодно». Теперь можно форсированно демонстрировать это «мне угодно», вписывая себя в абсолют, но при этом формально оставаясь лицом подотчетным, сменяемым, критикуемым, потенциально судимым, сажаемым и прочая, и прочая... Доказательством «права править» оказывается способность подавлять любые права, кроме своих, а свои ничем не ограничивать. Когда сдувается харизма, люди часто начинают с нарастающим усердием вести себя так, будто она есть и ее много, — бог еще не умер, а нам уже все дозволено. «От псевдохаризматической легитимности к квазитрансцендентной» — мысль глубокая, но дурная, Вебер икает.

Один из знаков такой «легитимности» — кадровые чудеса, способность поражать воображение непредсказуемыми и необъяснимыми назначениями — сигналами, «встраивающими в лояльность» своих и колеблющихся. Лучший способ — бросить на дело людей со стороны, без заслуг и нормальной карьеры. Такие чудеса инфицируют чиновничьи души манией подражания.

Кадры решают... всех

Было время, когда управленческая элита выковывалась в трудных карьерах и укреплялась сакраментальным «своих не сдаем». Затем перестановки в политическом блоке и в кабмине показали, что на науку, культуру и работу с обществом можно бросать людей, полезных в некоторых отношениях, но не отмеченных печатью профессонализма, даже не по профилю.

Идею перехватили внизу. Если на культуру бросают из налоговых органов, то и в культурологии логичен инженер-пожарник. В отрезке вертикали под линейным министерством тоже должны быть родные души, а не искусствоведы без погон. Теперь уже внутри институтов образованных меняют на лояльных. Потом этих же пожарных бросят делать другой пожар. Легкая разминка перед погромом РАН по готовому сценарию. И новый этап кадровой политики. Закончился период, когда на место выдвиженцев от Партии приходили авторитеты из профессии. Но и не вернулись нравы советской власти, когда брошенные на любое направление (хоть на искусство) люди от сохи еще сохраняли уважение к чужой профессии. Теперь кто угодно готов учить ученых, перестраивать отрасль, общаться с мэтрами, как с бригадирами гастарбайтеров. Эти люди рождены, чтоб анекдот про прачечную сделать былью.

Культура должна быть культурной!

Все непросто. Культурная политика нужна, но если кто-то думает, что она хоть в чем-то похожа на директиву, это заблуждение, тем более опасное, что оно имеет

системный характер. Точно так же у нас и промышленную политику по госплановской привычке тут же сводят к прямым указаниям, кому, где, что и как производить. Или как делать кино, которое опять важнейшее из искусств, причем не только потому, что через него можно, как и раньше, продавливать идеологию (хотя немалые деньги, брошенные на кинопатриотизм, часто оказываются брошенными на ветер), но и потому, что у киношников большие трудности, есть большой бюджет, а значит, их можно нагибать.

Московская государственная картинная галерея Ильи Глазунова

Безупречная в своем примитивизме цепочка: культура — это услуга, платит государство, государство (здесь) — это я, значит, услуга мне — сообразно моему пониманию политического момента, идеологической задачи и морального контекста. Эта цепочка кажется настолько убедительной, что ее в приступах бюрократического нарциссизма то и дело пробалтывают — в том числе в претензиях руководить тем, чем руководить никто не просил и не уполномочивал. Но это только граждане имеют право на все, что не запрещено законом. Чиновник имеет право делать только то, что ему законом прямо предписано. Все остальное — административное или даже политическое самоуправство.

Людям в голову не приходит, что культура уже давно самостоятельна и самоценна, что деньги государства — это деньги налогоплательщиков, а не министерств и ведомств, что не культура оказывает чиновнику услугу, а чиновник оказывает услугу культуре в роли нанятого приказчика. Хорошо бы без лишней дури и не особо вороватого. Как без личной и лишней самодеятельности организовать получение этого заказа от общества — отдельный вопрос, но тут уж если не знаешь — не берись. И не надо симуляций: эшелонировать схему карманными общественными советами — не проблема, но что такое не карманный совет на деле, тоже известно.

Из монолога Жванецкого: «Плохо получается фраза: «Я вами руководил — я за все и отвечу». Так вот: ничего этого не надо. Не надо «руководить» — тогда не придется отвечать за навязывание взрослым, свободным людям самопальных идеологем и героических мифов уровня 6+. Даже если личное время все равно тратится.

РЕАЛЬНОСТЬ ИЛЛЮЗИЙ

ВИТАЛИЙ МАНСКИЙ

Тест-драйв кино

О ФЕСТИВАЛЬНОЙ ПОЛИТИКЕ В РОССИИ

Если попытаться разобраться в той части официальной кинополитики, которая касается фестивалей, то придется констатировать, что никакой осмысленной системы принципов, целей, действий здесь в настоящее время нет. Более того, существующая практика государственной поддержки фестивалей, по сути, работает против совершенствования этой сферы, ее расширения, проведения более эффективной программы развития. Государство не определило и не представило обществу свои приоритеты, не выработало никакой цивилизованной формы конкуренции фестивалей. Нет их признанной классификации. Финансовая помощь формируется и существует на уровне лоббирования тем или иным фестивалем своих корпоративных интересов. Никаких других развернутых и концептуальных аргументов для поддержки фестивалей, надо признать, не имеется.

Московский международный кинофестиваль получает от государства финансирование, равное суммам, предоставляемым всем остальным фестивалям, вместе взятым, — он совершенно спокойно может, по мнению профессиональных экспертов, не заботиться о качестве, о подлинном лидерстве в фестивальном движении. Авторитет, эффективность, международный статус, зрительская

ОТКРЫТЫЙ
РОССИЙСКИЙ
КИНОФЕСТИВАЛЬ
КИНОТАВР

востребованность результатов ММКФ не влияют на сумму его финансирования. Поэтому этот фестиваль, мне кажется, просто засыпает, а засыпая — умирает. При этом нет никаких стимулов для его не то что соответствия современным требованиям, а хотя бы пробуждения от сна. Для кинематографического мира Московского фестиваля практически не существует. Он отсутствует в основных специализированных каталогах, в анализах, в цитатах и отсылках, в упоминаниях мировыми изданиями, в графике жизни основных деятелей мирового кино. Хотя бы продюсеров, дистрибьюторов, прокатчиков, промоутеров, не говоря уже о режиссерах, актерах, критиках. Ни у кого из них, за редчайшим исключением, в дневнике профессиональных событий не прописан Московский фестиваль. Более того, он не имеет даже своей международной ниши.

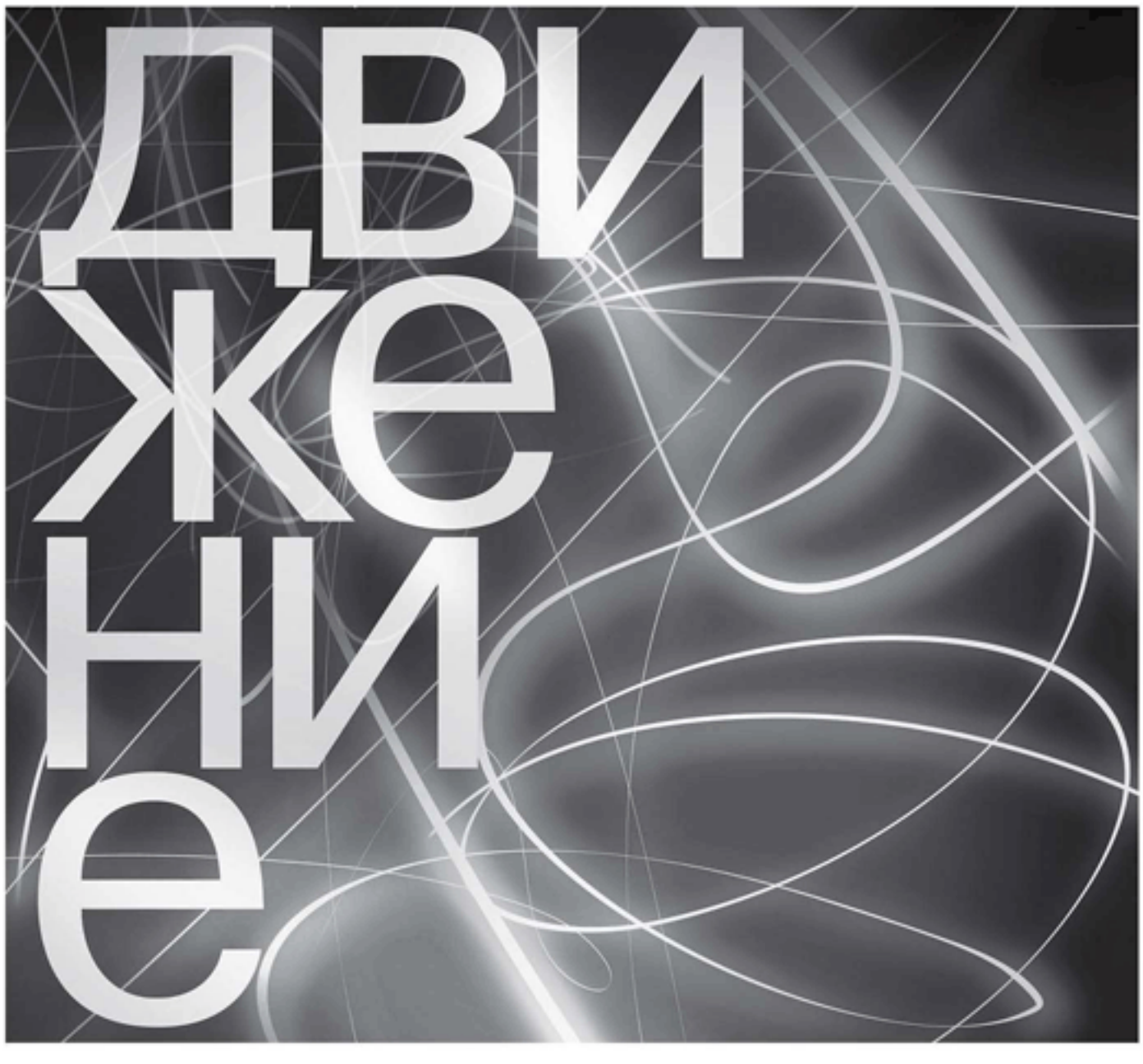
Сейчас я говорю не о московском зрителе, не о нашем внутрироссийском обществе — только о международном признании. Проблема в том, что у ММКФ нет своих функций, образа, нет собственного места в мире. Единственное место, на которое он мог бы претендовать, — место кинофорума восточноевропейского региона, имеющего ясную цель — продвижение картин в этой части Европы. Но нужно понимать, что эту нишу плотно, успешно и стабильно занял фестиваль в Карловых Варах. Может быть, следовало бы сузить масштаб интересов самой зоны ответственности Московского кинофестиваля, скажем, до территории СНГ. Но картины, которые презентированы на ММКФ, даже те, что становятся его победителями, куда-то исчезают. Награды не являются для них пропуском на небольшой рынок СНГ, более того, кроме нескольких случаев, и на внутрироссийский рынок. Они не выходят в ограниченный отечественный прокат. Но тогда какой смысл продюсерам работать с этой организационной и символической площадкой?

ART
DOC
FEST

Есть главный форум российского кино — «Кинотавр». Он известен всем деятелям нашего кинематографа, которые хоть в какой-либо степени заинтересованы в его судьбе. На это фестивальное событие приезжают отборщики всех основных международных смотров. С отборочной дирекцией «Кинотавра» сотрудничают основные фестивали в течение года, дистрибьюторы пользуются консультациями «Кинотавра». В России, конечно же, существуют и более узконаправленные площадки, скажем, жанрового, документального, анимационного кино. Есть какие-то региональные фестивальные акции, на которые в последнее время активно обращает внимание мировое сообщество. Интересно отметить, что на Московском фестивале ни количество, ни состав мировой прессы, в сущности, не известны.

Нужно понимать: есть фестивали и фестивали. Задача одних — выявлять и поддерживать новые тенденции в развитии киноязыка, современного кинематографа в целом. Это в первую очередь главные мировые смотры. Не только универсальные Канн, Берлин, Венеция, но и — для более радикального кино — Роттердам, для молодого — Локарно и так далее. В России нет ни одного фестиваля, который на международном уровне занимался бы развитием киноязыка. Те, что есть, в принципе либо фиксируют определенные внутрироссийские тенденции, либо являются промоутерским механизмом для продвижения фильмов на рынки. В лучшем случае — еще одним средством открытия каких-то новых имен режиссеров, актеров, продюсеров, которые в дальнейшем потенциально могут продвигаться скорее на телевизионный, чем на международный, рынок.

Есть фестивали, рассчитанные в первую очередь на профессиональное сообщество. Таких качественных немного. В каждом направлении кинематографа по одному, максимум по два игровых, анимационных, документальных. Все остальные так или иначе работают на продвижение российского кино. Что бы ни говорили их организаторы, как бы эти форумы себя ни позиционировали, по сути они все равно чисто зрительские. Так что по большому счету это кинонедели. При том что есть жюри, призы, звезды, это не меняет сути события — это все



Национальный кинофестиваль дебютов

равно Неделя. Я специально ухожу от названий конкретных фестивалей. Даже с представительным жюри и хорошей программой фестиваль часто не работает на профессиональное сообщество. Хотя бы по той причине, что оно там не собирается для обсуждения своих проблем. Почему «Кинотавр» является внутрироссийской профессиональной площадкой? Потому что в Сочи присутствует весь актуальный кинематограф. Многие его авторы, посредники, представители. По-

Российский национальный фестиваль игровых (полнометражных), документальных и анимационных фильмов

казывается все то, что является актуальным именно в этом году. На любом другом смотре собираются, скажем так, достойные, но подчас случайные группы. Они не репрезентативны для полноценной профессиональной деятельности.

В России более ста фестивалей, но на профессиональное сообщество работает не более семи из них. Все остальные, как бы они ни назывались, ориентированы на зрительскую аудиторию, на продвижение кино. С небольшими профессиональными секциями, но, признаем, это зрительские фестивали. Это вовсе не значит, что они плохие или второго сорта. В мире сотни зрительских фестивалей, которые не вырабатывают тенденцию, но очень активно продвигают избранные ими картины на те или иные территории. Есть, в частности, очень важный в Северной Америке — в Торонто. Он является одним из ведущих киносмотров мира.

В России отсутствует государственная классификация фестивалей. Можно заручиться чьим-то согласием, арендовать кинотеатр и получить от государства на эту инициативу пару миллионов рублей. У нас есть фантомные фестивали, которые на самом деле не существуют. Они есть только на бумаге. Получил деньги от государства как бы на полноценный фестиваль, провел церемонию открытия в зале на 150 человек, через неделю там же церемонию закрытия. И это всё. Деньги освоены. Отчет представлен.

Компания Movie Research по заказу Министерства культуры определила рейтинг российских фестивалей. То, что он имеет мало общего с реальностью, оставим за скобками. Но он вскрыл любопытные детали. Составляя рейтинг, компания Movie Research опиралась на данные, которые она сама сдает в министерство в качестве отчета о проделанной работе. Раньше эти документы были закрыты, но благодаря созданию этого рейтинга оказались открыты. С удивлением удалось обнаружить, что даже фантомные фестивали приписывают себе количество зрителей, которого ни по каким параметрам — физически — не могло там быть.

Условно говоря, есть фестиваль, который, по его же отчетным бумагам, проходит в течение семи дней в зале на сто человек. Нетрудно подсчитать, что в лучшем случае при пяти ежедневных сеансах и абсолютной заполняемости залов он может собрать максимум семьсот человек в день. Получается меньше пяти тысяч зрителей за все время работы фестиваля. А организаторы пишут в отчете, что просмотры посетили двадцать тысяч зрителей. Рейтинг фестивалей компания Movie Research рассчитывала из этих мифических цифр. Все остальные рейтинги, в отличие от этого, который призван был быть объективным, вообще субъективны. Скажем, члены Киносоюза оценивают фестиваль по десятибалльной шкале — рейтинг определяется на основе решения каждого отдельного профессионала. Нельзя сказать, что подобные рейтинги вообще не имеют права на существование, но мы должны понимать, что вкусовой момент в них все-таки присутствует.

Совсем не сложно определить рейтинг фестивалей, опираясь на объективные показатели — количество российских премьер, количество мировых премьер, количество проданных билетов, количество залов, в которых идут фильмы, количество публикаций, наличие трансляции церемоний по телевидению. Это абсолютно объективные показатели, которые невозможно ни подделать, ни поместить в субъективную пучину. Количество проданных билетов — есть выписка из кассы. То же самое с залами, публикациями, премьерами, трансляциями. Все очень четко. Но никто этого не делает. Почему? Потому что тем людям, которые представляют интересы государства, этого делать не хочется. Видимо, невыгодно. Если определить реальный рейтинг фестивального движения, они не смогут огромные суммы согласно своим кулуарным решениям выделять аутсайдерам этого рынка. Сейчас же совершенно спокойно фестиваль с сомнительной репутацией, третьесортной программой, реальным отсутствием публики может получить в несколько, а то и в десятки раз больше, чем находящийся в профессиональных рейтингах на первых позициях.

Не хватает осмысленной, объявленной стране и мировому киносообществу фестивальной политики, которая должна существовать на основе серьезного профессионального анализа фестивального процесса. Не предвзятого, не заказного, не такого, где решения подогнаны под желаемые ответы. Вот тогда возникнет ситуация конкуренции. Она заставит даже тех деятелей, которые сегодня работают на фантомные фестивали, зашевелиться. Понятно, что уже полученные деньги они не вернут. Но хотя бы как-то постараются их более эффективно использовать. Сейчас, когда нет абсолютно никакого контроля, нет минимальных требований по эффективности твоего фестиваля, зачем париться?

Настоящих фестивальных продюсеров у нас единицы. Большинство же — это люди, которые более или менее умело справляются с освоением добытого известными способами бюджета.

Фестивальный зритель — лучший партнер художника, потенциальный потребитель достойного кино, который и рождается как раз благодаря качественным фестивалям. Именно он создает культурное пространство в стране. Фестиваль — это очень важный институт по созданию такого пространства.

Очень важны фестивали в регионах. Но не фантомные, а реальные. Они могут иметь или не иметь конкурс и жюри, быть как угодно выстроены, но в первую очередь их организаторы должны думать о воспитании нестандартно думающих, эстетически продвинутых зрителей — в том числе и для изменения общего прокатного климата в нашей стране. Чтобы люди после фестиваля смело ходили в кино на картины более сложные, чем прежде. Чтобы становились более требовательными и не удовлетворялись низкопробным продуктом, которым их сегодня пичкает региональный прокат.

Фестиваль — это как тест-драйв для автомобиля, когда человек приходит на рынок и проверяет качество заинтересовавшего его продукта. Фестиваль дает возможность каждому сделать собственную пробу качественного кино. Так, чтобы в дальнейшем уже не покупаться на настырно предлагаемую ему ерунду.

Записала Анна Закревская

Karlovy Vary
International Film Festival

ЕЛЕНА СТИШОВА

Штучное кино

КАРЛОВЫ ВАРЫ—2013

Едва ли не впервые за последнее десятилетие, что я ежегодно бываю на Карловарском международном фестивале, официальный конкурс не был традиционно «слабым звеном» на пиру киногурманов, каким неизменно оказывается КВФ. Конкурс на сей раз сложился самодостаточный. Не за счет звездных режиссерских имен, хотя и они присутствовали, а просто потому, что фильмы подобрались штучные. О которых думать и писать интересно. Правда, несколько озадачивало, даже бросалось в глаза, что конкурс получился европейский. Самой восточной из стран-участниц оказался Израиль.

«Медовый месяц», режиссер Ян Гржебейк

Не устаю повторять, что проблема официального конкурса — вечная боль всех мировых фестивалей, кроме тройки «тяжеловесов», — тут уместнее говорить о борьбе продюсеров за участие в конкурсном показе. Разумеется, эта борьба больше связана с кинобизнесом, чем с киноискусством. И когда мне выпадает, сидя в зале, думать про искусство кино и совсем не думать про бизнес, я считаю, что жизнь удалась. За что и ценю Карловы Вары.

Правда, и на сей раз был все-таки повод вздохнуть по поводу того, какие метаморфозы происходят с художником, коли он поведется на успех. Один из лидеров современной чешской режиссуры Ян Гржебейк, многократный участник и призер КВФ, показал новую работу «Медовый месяц», смутившую меня радикальным поворотом в сторону модного тренда. Фильмы Гржебейка, как правило, становились национальными хитами («Пелишки» и «Пупендо» прежде всего) именно потому, что автор идентично и без лести воплощал национальный менталитет в острых актуальных сюжетах, связанных, как правило, с поствоенной историей осовеченной Чехии. «Медовый месяц» — психологическая драма, осложненная экскурсом в психопатологию, хотя режиссер патологию отрицает и ссылается на «Осеннюю сонату» Бергмана как на вдохновлявший его художественный образец. Вот, дескать, история житейская, но произведение пронзительное благодаря отваге художника, заглянувшего в подполье отношений матери и дочери.

Чешский мастер рассказывает историю о вытесненном прошлом, которое настигает героя в самый неподходящий момент — на свадебном застолье. Невесть какими путями за столом оказывается незваный гость, никому не знакомая и несимпатичная личность. Развивающийся далее сюжет пересечется с «Торжеством» Томаса Винтерберга, одним из программных артефактов «Догмы». Герою придется вспомнить стыдное прошлое времен отрочества, участие в коллективном насилии над одноклассником, которое кончается его самоубийством. Гость, бывший мальчик из той компании, вовлекает в тайны отцовского прошлого сына главного героя, заманив его в свое фотоателье. Гомоэротические картинки, возникающие в больном сознании гостя, обжигают ужасом насилия и мерзостью патологии. Но найдутся зрители, которых хлебом не корми, а дай насладиться чужой болью. От этой продукции, бессовестно ссылающейся на европейские авторитеты, за три версты несет коммерческим расчетом. Тем не менее жюри сочло возможным поощрить этот опус призом за лучшую режиссуру.

Ладно, все давно сошлись на том, что самая-самая судейская коллегия — не божий суд. И это, на мой взгляд, не единственный «кикс» карловарского жюри. Приз за лучшую мужскую роль актеру, снявшемуся в идиотском киче XL «из интимной жизни политиков», еще можно объяснить тем, что исполнитель роли — крупнейший драматический актер Исландии Оулавюр Дарри Оулаффсон.

Но выбор был. Бенефисная роль звездного итальянца Тони Сервилло в упоительно мейнстримовском и одновременно фестивальном продукте «Да здравствует свобода» в режиссуре Роберто Андо. Или замечательная работа харизматичного француза Франсуа Клюзе в драме «11.6» (режиссер Филипп Годо), снятой на основе реальных событий, всколыхнувших Францию несколько лет назад. Героем, бросившим вызов обществу, оказался инкассатор, верой и правдой служивший хозяину долгие годы, но однажды сломавшийся. Протест против дискриминации, против того, что его держат за человека второго сорта, вылился в хитроумный вызов. Он вывез из банка сумму в 11,6 миллиона евро и надежно спрятал в построенном им тайнике. Режиссер не зацикливается на криминальной составляющей сюжета, напротив, он развертывает и укрупняет психологические и социальные аспекты драмы. Актеру есть что играть.

Еще более странно равнодушие жюри к тонкой, хрупкой, как сама героиня, греческой драме «Сентябрь» (режиссер Пенни Панайотопулу) про одиночество и заразительность несчастья, от которого бегут и те, кто не сомневается в собственном человеколюбии. Незамеченной осталась и «Реставрация» — новая работа израильского мастера Иосефа Мадмони, выигравшего «Хрустальный глобус» в позапрошлом сезоне. Глубокое исследование истории и психологии со-

временных израильтян, выстрадавших свою государственность и отстаивающих ее, простите за пафос, кровью, — это авторское, очень личное кино, во многом автобиографическое. Мне открылись в нем новые смыслы, новое знание о современном идентичном еврействе, связанном накрепко с религиозными корнями или отпавшем от них.

«Дети священника», режиссер Винко Брешан

Да и «Стыд»[1] Юсупа Разыкова, минималистский концепт, отражающий сюжет трагической гибели и геройской стойкости в тусклом зеркале житейско-бытовых и неразрешимых семейных проблем, не вызвал адекватного ответа жюри, зато удостоился престижнейшего приза ФИПРЕССИ. Нам, кстати, на этом фестивале пофартило. В разных программах соревновались пять российских картин, и две из них были отмечены наградами: помимо «Стыда» главный приз в конкурсе документального кино выиграла «Труба» Виталия Манского.

Впрочем, главное жюри во главе с Агнешкой Холланд явно истытывало трудности: судьи располагали всего-то пятью номинациями. Тем не менее они не ошиблись, назвав триумфатором КВФ-48 венгерского режиссера Яноша Саса с антивоенной драмой «Толстая тетрадь».

После ее премьеры на карловарском экране где-то в середине конкурса ни у кого не было сомнений, кому достанется «Хрустальный глобус».

Среди картин, рефлексирующих травмы второй мировой, работа венгерского режиссера выделяется оригинальным сюжетом и — главное — постмодернистской трактовкой поверженного в ходе войны и уже не возродившегося гуманизма. «Толстая тетрадь» снята выдающимся оператором Кристианом Бергером, тем самым волшебником киногении, который снял «Белую ленту» Михаэля Ханеке.

Нарратив картины многократно сложнее ее классической фабулы. Она (фабула) — типичный сюжет времен войны. Детей чаще всего старались отправить подальше от войны, в тыл, а когда на последнем этапе вторжения советских

[1] См. мою рецензию на фильм «Стыд». — «Искусство кино», 2013, № 8.

войск тыла в Европе уже не было, детей все равно отправляли в деревню к бабушке, наивно надеясь на сносное пропитание и на отсутствие бомбежки. Таким образом братья-близнецы, еще даже не подростки, а отроки из городской семьи, глава которой воевал в германской армии, попали в деревню к бабушке, оказавшейся чистой ведьмой.

Весь фильм — подробнейшая и безоценочная (что симптоматично!) фиксация процесса расчеловечивания, которому подвергают себя братья, — выхо-

«Стыд», режиссер Юсуп Разыков

ленные городские мальчики быстро превращаются в немытых голодных волчат. Отец на прощание вручил им толстую тетрадь и просил их делать ежедневные записи. Дети старались выполнять отцовское наставление, они стали хроникерами деревенского быта. Но перемены в их внутренней жизни в дневник не попадали. Им было не по возрасту стать философами собственной жизни. Они не писали про уроки жестокости, которым подвергали себя, готовясь в испытаниям. Они били один другого, били всерьез. Они практиковали вивисекцию животных, чтобы привыкнуть к виду крови и агонии. Жили они на самообеспечении, бабушка держала их на полуголоде, не уставая поучать, что еду нужно заработать. На их глазах гестаповцы прикладами гнали евреев из их домов, убили старика-сапожника, только что починившего их развалившиеся ботинки. На их глазах погибла их мать с прижитой в отсутствие мужа девочкой, погибла в тот момент, когда вбежала во двор дома, чтобы забрать сыновей. Ночью под проливным дождем и под руководством бабушки они закопали мать с сестренкой — без ритуала, без гроба.

Когда через годы после победы советской армии отец, повидавший лиха, нашел сыновей в деревне, никаких сантиментов не было. Отец хотел перейти границу, а демаркационная зона находилась прямо за околицей. Сыновья дали отцу подробные инструкции, снабдили его двумя досками для перехода через колючку, предупредили о минах между двумя рядами колючки. Отец сделал неправильный шаг и подорвался сразу. Тогда один из сыновей по его телу перешел опасную зону и растворился в тронутом охрой густом подлеске. Второй парень вернулся в деревню. Мистическая связь близнецов, казавшаяся нерасторжимой, разорвалась.

Именно тут картина заканчивается, хотя одноименный роман Аготы Кристоф (переведенный на тридцать языков, на русский в том числе), по которому она сня-

та, имеет продолжение, и оно могло бы привести постановщика к иной концепции — гуманистической, несмотря и вопреки. Однако Сас сказал то, что хотел сказать. Что работа войны, тотальное насилие, в круге которого оказывается человек, расчеловечивает всякого, в ком не убит базовый инстинкт самосохранения.

У нас в отечестве снято много фильмов о минувшей войне. Но не назову ни одной, где проблема была бы повернута именно в таком ракурсе, как у Саса. Я принимаю этот фильм, хотя ментально он мне не близок. С трудом, но принимаю и этот эпизод, когда еще вчера чистенький городской мальчик, любящий сын, бестрепетно использует труп отца, чтобы беспрепятственно оказаться по другую сторону границы. Читай: в свободном мире.

Уроки жестокости пошли на пользу близнецам. Они сломались, но не сломились. Стали прагматиками. У нас, на почве русского идеализма, нет расстояния между «сломаться» и «сломиться». Иван из «Иванова детства» сломался из-за душевных травм, причиненных войной. Он не жилец на этом свете. В финале мы узнаем: ребенка казнили в гестапо. Ну да, это тест на абсолютную бесчеловечность фашистского режима. И — параллельно — выход из тупика: сюжетного и экзистенциального. Травмы отрока Ивана несовместимы с жизнью.

Об этом — о том, что человек, подвергшийся пыткам, физическим и нравственным, повреждается генетически, — много писал Варлам Шаламов. Культура, однако, все еще не слышит его. В нашей стране творилось и творится бог знает что. Но мы по инерции веруем: мы — гуманисты. Увы, и культура порой обманывает, делая нас лучше, чем мы есть.

Вот на какие мысли подвигла меня картина Яноша Саса, художника постсоветского призыва, однажды, в самом начале своей карьеры, побывавшего на «Кинотавре», в международном конкурсе, с драмой «Войцек», удостоенной европейского «Оскара».

После «Толстой тетради» вроде бы бессмысленно писать о художественных достоинствах других конкурсных картин. И все-таки они были, такие картины, и познали обвальный зрительский успех. В Карловых Варах такого рода успех ценится очень высоко. Здесь и в помине нет снобизма, в котором погрязли мы. Поэтому несколько абзацев о хорватской картине, ставшей фаворитом зрителей.

«Дети священника» — фарс с нотками трагизма от режиссера Винко Брешана, уже известного своей приверженностью к этому жанру, который далеко не каждому по руке.

Молодой священник, получивший приход в далмацкой деревне, все больше занят отпеванием покойников, а таинства крестин в храме все не случается. Или дети в той деревне не рождаются? Однажды, исповедуя одного прихожанина, святой отец смекает: дело контрацепции в этой деревне поставлено на широкую ногу. И считает своим долгом побороться за божье дело рождаемости. С помощью того самого прихожанина он организует закупку контрацептивов, каковые перед сдачей на продажу старатели прокалывают иголкой. Установив контакт с аптекарем, священник договаривается о подмене противозачаточных таблеток витаминами. В деревне ожидается беби-бум, но вот проблема — большинство детей родятся вне законного брака! С тем же усердием отец Фабиан берется за организацию венчаний.

Эти сцены поставлены и сняты с врожденным чувством комического, но вкус не изменяет режиссеру. Картина исподволь меняет тональность: обратная сторона бурной демографической деятельности священника оказывается вовсе не лучезарной. Насильственные браки, нежеланные дети... В конце концов фильм оборачивается едкой критикой католической церкви, покушающейся на свободу выбора личности.

...К роликам про обладателей «Хрустального глобуса» за вклад в киноискусство, ставшим карловарской классикой, в этом сезоне добавился трейлер с Хелен Миррен. Фишка в том, что актриса пытается поставить массивную статуэтку в укромное место, но чьими-то заботами она все равно оказывается на виду.

Очередным обладателем хрустального трофея стал Джон Траволта. Хотелось бы увидеть ролик с его участием следующим летом.

АНДРЕЙ ФОМЕНКО

Взгляд автора

Свою трудовую деятельность Эрманно Ольми начал служащим в миланском филиале компании «Эдисон», которая в те времена была монополистом в сфере электроэнергетики в Италии. Помимо исполнения прямых служебных обязанностей, Ольми принимал участие в выступлениях любительского театра, созданного сотрудниками компании, а потом и возглавил его. Поставленные им спектакли стали пользоваться популярностью в Милане. Успех обеспечил Ольми кредит доверия в глазах руководства компании, которое по его просьбе закупило кинооборудование. Так Ольми организовал кинематографический отдел фирмы «Эдисон» и стал в рабочее время снимать фильмы о строительстве плотин и гидроэлектростанций, а по выходным — художественное кино, благо начальство не возражало против использования казенной аппаратуры и офисных помещений. «Работа» («Il Posto», 1961) — второй постановочный фильм Ольми — был снят именно так: без павильонов и без единого профессионального актера. Режиссер вложил в его производство деньги, полученные от продажи дома в Бергамо, а остальное добавили друзья. И хотя в конце 1950-х и начале 1960-х годов было снято много выдающихся фильмов и значительная их часть именно в Италии, «Работа» среди них не затерялась.

Наряду с «Аккаттоне», режиссерским дебютом Пазолини, снятом в том же году, фильм Ольми стал одним из манифестов своего рода «неонеореализма» («первый» неореализм к началу 1960-х годов из авангарда итальянского кино превратился в коммерциализированный мейнстрим). Но если Пазолини в своих ранних работах обращается к жизни люмпенизированных городских низов — безработных, проституток, сутенеров, мелких преступников, существующих на периферии социального порядка, — то герои Ольми — это скорее нижний слой добропорядочного общества: честные работяги, всеми силами стремящиеся удержать свои позиции или даже слегка их улучшить.

Фильм начинается с титров, сообщающих, что для жителей Ломбардии Милан — это место, где можно найти работу. Но при всей своей «этнографической достоверности» (выражение самого Ольми) это не социологический очерк, а лирическая поэма о юности, о столкновении с широким миром, о больших надеждах и утраченных иллюзиях, о чувстве неприкаянности и неуверенности в себе, которое знакомо каждому, кому было восемнадцать лет. Мало кому до Ольми и после него удавалось выразить это состояние с такой эмоциональной непосредственностью, без всяких дидактических абстракций.

Вчерашний школьник Доменико отправляется из своего городка в Милан в поисках «работы на всю жизнь». Ему предстоит выдержать экзамен, чтобы поступить на службу в крупную компанию. А еще познакомиться с девушкой, провести с ней целый день и встретиться снова на следующий, чтобы узнать, что они оба приняты. Правда, в разные корпуса и с несовпадающим графиком обеденного перерыва — детали, которые в подобных обстоятельствах вполне могут стать фатальными.

В изображении офисных нравов Ольми-поэт уступает место Ольми-сатирику. Мы даже не знаем, чем занимается «крупная компания», в которую поступил Доменико. Это обособленный мир, разграфленный коридорами с примыкающими к ним с обеих сторон кабинетами, где за столами сидят клерки с двадцатилетним стажем и переписывают какие-то бумаги. Это кладбище надежд и талантов: один из служащих после работы поет арии в траттории, другой ночами пишет роман, таясь от квартирной хозяйки, которая бдительно следит за беззаконной тратой электроэнергии. Вышедший на пенсию сотрудник продолжает каждый день приходить в контору к началу рабочего дня и терпеливо ждет его окончания — другой жизни у него нет.

Ольми упрекали за то, что его герои старомодны и больше похожи на людей XIX века, чем на его современников. Правильнее было бы сказать, что они

похожи на персонажей литературы XIX века, «Шинели» Гоголя или «Двойника» Достоевского: начальник отдела, в который поступил на службу Доменико, ведет себя практически как какое-нибудь «значительное лицо», обремененное горой бумаг, не оставляющей возможности удостоить нового сотрудника ни единым взглядом. Но временами мир офиса у Ольми приобретает черты не столько гоголевские, сколько кафкианские («Я хотел стать землемером...» — говорит Доменико своему начальнику). Для этого не требуется никакой фантастики, вернее, фантастика вырастает прямо из быта — как, впрочем, и у самого Кафки, тоже не злоупотребляющего фантасмагориями. Этому эффекту способствует неспешный ритм повествования — длинные, почти бессобытийные эпизоды, где событием величайшего значения становятся взгляд, выпитая чашка кофе или перегоревшая лампочка. Так же характерны для Ольми дальние планы, где фигура героя выглядит одинокой и бесприютной в перспективе стен, потолков и лестниц.

Кульминацией становится празднование Рождества — своего рода пародия на сцены катарсического единения и карнавальной непосредственности, которые к тому времени уже стали trade mark итальянского кино. На следующий рабочий день клерки разбирают вещи сотрудника, скончавшегося накануне, и среди них обнаруживается рукопись неоконченного романа. Никто и никогда его не прочитает, потому что он сразу же отправляется на шкаф. А Доменико занимает причитающееся ему место в дальней части кабинета, покинуть которое будет куда труднее, чем получить. У этой лирической поэмы грустный конец: большой мир, который мы открываем, оборачивается тесной камерой с надзирателями и однообразной чередой дней, заполненных однообразной рутиной.

Казалось бы, можно резюмировать: Ольми снял фильм об отчуждении — не столько между людьми, как у Антониони, сколько между человеком и его собственной жизнью. Однако стоит мне сформулировать этот, казалось бы, вполне очевидный вывод, как меня начинают обуревать сомнения. Ведь за рамками этого суждения остается слишком многое. Да почти всё. И так всегда бывает с искусством: всякие попытки определить, о чем оно, неизбежно ввергают нас в сомнения. Из этих сомнений вырастают целые теории. Одни из них, более умеренные, полагают, что искусство принципиально многозначно; другие, более радикальные, настаивают, что искусство отмечено внутренним противоречием: утверждая некий смысл на уровне, условно говоря, содержания, оно тут же опровергает его на уровне формы[1]. Какое отношение все это имеет к фильму Эрманно Ольми? Самое непосредственное, особенно если вспомнить его финальный кадр.

Это долгий крупный план лица Доменико, его взгляд. Разумеется, он связан с определенным контекстом: Доменико садится за свой рабочий стол, где ему, возможно, предстоит провести всю жизнь — а может быть, и нет (этого мы не узнаем, потому что история, рассказанная Ольми, имеет, что называется, открытый финал). Но этот взгляд лишен конкретного объекта, он выделен из контекста уже тем, что за ним не следуют кадры, которые предложили бы такой объект или хотя бы отвлекли внимание от вопроса о нем. Эффекту «неопределенности» способствует и особое положение этого кадра, его роль заключения.

Как известно, в литературе нового и новейшего времени (а кино в известном смысле имеет много общего с литературой) концовка — будь то последние строки стихотворения или последние страницы романа — является самой важной, «ударной» частью текста[2]. Она претендует на подведение итога, она заставляет в новом свете увидеть все, что было сказано ранее. Финал «Работы» имеет аналогичный смысл. Этот эпизод эквивалентен идиоматическому выражению: у Доменико «открываются глаза». Но наивно толковать это выражение в узком смысле: дескать, герой обретает «критическое сознание», преодолевает собственную пассивность. Скорее оно означает превращение персонажа в автора. Доменико —

---

[1] Я, разумеется, намекаю на деконструкцию, особенно в версии Поля Де Мана. См.: М а н Поль де. Аллегории чтения. Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста. — Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1999.

[2] Так было не всегда. В античной литературе господствовала обратная композиционная схема: ударное вступление — невнятный финал. Интересное объяснение этого факта дает Михаил Гаспаров в статье «Гораций, или Золото середины». См.: Гаспаров М. Об античной поэзии. — СПб., 2000, с. 148 ff.

это, условно говоря, сам Ольми до того, как компания «Эдисон» приобрела для него кинокамеру. До этого момента Доменико был частью экранного мира, его взгляд искал и находил те или иные частные объекты в его пределах. Теперь же его взгляд воспаряет над частностями, и его предметом становятся все предшествующие события, изображенные в фильме.

С этой точки зрения и «неожиданный» финал кажется вполне закономерным: стоит персонажу взглянуть на собственную жизнь сторонним взглядом — взглядом художника, — и он перестает быть персонажем. До этого он самоотчуждался невольно, бессознательно — как член социума, как пассивный объект безличных сил, отводящих ему определенное место в социальном порядке и даже заставляющих его искренне этого желать. Но теперь он самоотчуждается вполне сознательно, рефлексивно, находя такую точку в самом средоточии социальной (или экранной) реальности, откуда он может видеть все, что происходило и происходит с ним, как некий «рассказ». Тем самым он авторизует историю собственного отчуждения, осуществляет то самое пресловутое «отрицание отрицания» (отчуждение отчуждения), о котором так долго говорили Гегель и его многочисленные продолжатели. Будучи содержательно фильмом об отчуждении, формально «Работа» оказывается фильмом о его преодолении, об авторизации.

Это финальное преображение имеет параллели в литературе. Самый известный — это, конечно же, превращение, которое переживает лирический герой Марселя Пруста и которое означает, что отныне он не живет, а пишет о том, что пережил, пока не писал. Роман заканчивается в той точке, где появляется автор — а вместе с ним и персонаж.

Другой и даже более подходящий аналог — роман «Город Эн» (1935) советского писателя-маргинала Леонида Добычина[3]. Это тоже автобиографическое повествование о детстве и юности героя, проведенных в провинциальном захолустье на западе Российской империи. В последней главе происходит внешне незначительное событие: выясняется, что герой близорук, и ему прописывают очки. Все, что он видел до сего момента, он видел неправильно, глазами близорукого человека. Можно усмотреть в этой детали всего лишь осуждение мелкобуржуазных («мещанских») нравов и ценностей того мира, с которым герой до сих пор себя полностью идентифицировал. Но такое толкование сильно сужает смысл аллегории. Ведь с открытием факта близорукости и прозрением героя рассказ обрывается. Становится ясно, что и возник он из этого открытия — то есть написан человеком «неблизоруким» или, иначе говоря, «автором». Все, что он может сделать, — это воссоздать в тексте (или в кинематографических образах) жизнь «близорукого» человека, каковым он сам был или даже продолжает оставаться «в миру». Как автор он устранен из жизни и одновременно обречен на попытки ее реконструировать, принять точку зрения «близорукого», смотреть на вещи его, а не своими глазами. В этом смысле следует понимать знаменитую фразу Флобера: «Госпожа Бовари — это я».

Разумеется, в полной мере это сделать невозможно: взгляд близорукого героя будет неизбежно контаминирован «абстрактным» взглядом автора. Различие между так называемым авангардным («абстрактным») и реалистическим искусством вытекает из этого структурного противоречия, конституирующего искусство как таковое. Художник-реалист воплощает извечную задачу искусства: он подражает реальности, занимается мимесисом, невзирая на то (или именно потому) что его «реалистические» методы в основе своей абстрактны, а конструируемый мир — условен по определению. Он пытается представить вещи так, как будто они существуют сами по себе, как будто сама основа их существования не подверглась перемене в тот момент, когда на эти вещи упал взгляд автора. Напротив, художник-авангардист отказывается от подражания и пытается создавать искусство о самой его возможности (или невозможности), искусство без внешних референций, забывая о том, что и это невозможно, потому что любое автореферентное высказывание неизбежно генерирует внешние референции, отсылки к тому самому миру, из которого оно, казалось бы, столь эффективно исключено.

[3] Добычин Л. Город Эн. Рассказы. — М., 1989.

24
k/c

искусство
кино

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на
единственный в России ежемесячный
журнал по искусству. Нас знают потому,
что «Искусство кино» — это профессия
и досуг, это новости кино и телевидения,
статьи о новинках репертуара и интервью
с мастерами современной культуры,
увлекательные мемуары и сценарии,
новейшая отечественная
и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Тел. (499) 248-2822. Факс (499) 241-0852. E-mail: filmart@yandex.ru 119002, Москва, ул. Арбат, 35

И М Е Н А

Гильермо
дель Торо

АНТОН ДОЛИН

Ночной дозорный

«Не бойся темноты», — говорит нам Гильермо дель Торо. Как так? Ведь именно в темноте водятся те самые тени и призраки, чудовища и демоны, хищные звери и ядовитые насекомые, по которым он лучший в мире эксперт. Однако, присмотревшись, понимаешь, что в совете был смысл. Страшит неизвестность, а он, развеивая мглу своим магическим фонарем, ведет нас по лабиринту и хранит от зла. И по пути доказывает, что наши представления о добре и зле — предрассудки. Темнота страшна, но она — источник всего живого (и мертвого, конечно, тоже). Если ты зажмуришься, светлее от этого не станет.

«Ночь — это реальность. Ночь — не отсутствие света, наоборот, день — короткая передышка от нависающей над миром тьмы», — сказано в первом романе дель Торо «Штамм». Он начинается со сцены солнечного затмения — образа, которым режиссер зачарован, к которому возвращается в своих фильмах не раз, — и рассказывает о мире, власть над которым захватили обитатели Тьмы, вампиры. До того кровососы, не переносящие дневного света, становились главными героями дель Торо как минимум дважды: в дебютном «Хроносе» и «Блейде II».

Не посягая на законы физики и астрономии, дель Торо признает власть Солнца над миром, но изобретательно придумывает один за другим способы от него скрыться: ни дать ни взять вампир. Старинный особняк с зашторенными окнами, как в «Не бойся темноты», или дом с секретами, в котором самое магическое место — подвал, как в «Хребте дьявола» и «Лабиринте фавна». Конспиративная квартира или скрытый от нескромных глаз офис, как в «Хроносе», «Блейде II», «Хеллбое». Настоящий подземный город в «Хеллбое II» или «Тихоокеанском рубеже». Разумеется, метро, в подземельях которого таятся и Стригой в «Штамме», и демон Самаэль в «Хеллбое», и Принц Нуада в «Хеллбое II», и выводок человекоподобных насекомых-убийц в «Мутантах».

Обычная подземка для фантазера дель Торо становится пространством неведомого и непредсказуемого, где мертвенный покой ежеминутно сменяется лихорадочным движением мчащегося поезда. Тех смельчаков-одиночек, которые рискуют пробраться в неосвещенные коридоры, эта сила сбивает с ног, а то и вовсе стирает в порошок. Трудно отделаться от ассоциации с «Хребтами безумия», одним из шедевров мастера американского хоррора Говарда Филлипса Лавкрафта, который режиссер годами мечтает экранизировать, но никак пока не может (слишком большой нужен бюджет, слишком жестким будет рейтинг). В этой повести полярные исследователи оказываются в тоннелях далеких гор, обнаруживая там следы древнейшей дочеловеческой цивилизации, которая, почуяв приход чужаков, моментально пробуждается от спячки.

Не то же ли самое происходит в «Тихоокеанском рубеже» — самом дорогом, амбициозном и коммерчески успешном проекте дель Торо? Чудовища кайдзю

восстают из вековечного подземного мрака трещины на дне океана, и вместе с ними на мир надвигается тьма. Самые эффектные сцены фильма разворачиваются вечером или ночью, в том числе практически каждая битва между кайдзю и роботами-колоссами «Егерями» (дель Торо отдельно настаивал на том, чтобы и тех и других лишили внешних источников освещения: монстров подсвечивают при помощи их естественного флуоресцирования, роботов — при помощи светящегося оборудования и амуниции). Сумерки человечества, не иначе. Тьма — это будущее мира, каким мы его знали до сих пор. Тьмой окутано и неведомое прошлое: по ходу дела выясняется, что кайдзю и их хозяева пытались колонизировать планету еще во времена динозавров, но нашли климат непригодным для жизни.

Ночь еще и время сна, стирающего без того зыбкую границу между реальностью и фантазией. Любимые герои дель Торо отказываются различать сон и явь, а в некоторых случаях делают демонстративный выбор в пользу сна, как Офелия из «Лабиринта фавна»: лучше уж сражаться с чудовищной жабой и рукоглазым людоедом из параллельной реальности, чем с отчимом-садистом. Неудивительно, что среди продюсерских проектов режиссера оказался изобретательный мультфильм «Хранители снов», соединивший на одном смысловом поле нескольких мифических персонажей из детских грез: Санта-Клауса, Джека Фроста, Песочного человека и Зубную фею. К этим созданиям, во сне забирающим у детей зубы в обмен на монеты, дель Торо питает особенную слабость: они же появляются в иных обличьях в «Хеллбое II» и «Не бойся темноты».

Где сон, там и смерть — еще одна форма Тьмы, не менее увлекательная. Ведь смерть для дель Торо вовсе не конец бытия, но переходная фаза, способ отправиться в иное измерение. Сколь многие его герои, кажется, погибают, чтобы неожиданно воскреснуть вновь; иные после смерти обретают иную плоть, как антиквар из «Хроноса» или вампиры из «Блейда II». Наконец, как Офелия из «Лабиринта фавна», после смерти коронованная на царство в подземном мире, откуда, как выясняется, она родом. Разумеется, и призраки, неупокоенные мертвецы, всегда желанные гости во вселенной дель Торо: тому доказательствами его собственный «Хребет дьявола», спродюсированные «Приют» и «Мама».

Он не может похвастаться невероятно оригинальными сюжетами или диалогами, он не мастер работы с актерами, но в одном его не превзойти — в бесстрашном и неуемном исследовании темной стороны бытия, которую так часто игнорирует масскультура, загоняя в узкожанровую нишу фильмов ужасов или триллеров. В этом дель Торо похож на своего кумира Лавкрафта — тоже отнюдь не мастера убедительных характеров, увлекательных сюжетов или изящного слога. Тем не менее перед писателем у режиссера есть как минимум одно преимущество: если Лавкрафт всю жизнь писал о непредставимом, используя как главный инструмент воображение читателя, то дель Торо смог облечь невозможное плотью, заставить его жить и дышать. Так, что постепенно начали вырисовываться очертания причудливого зазеркального мира, поджидающего каждого из нас с наступлением ночи.

1. Сироты

Есть много способов защититься от окружающего мрака: работа, культура, религия. Самый расхожий — близкие люди, семья. Возможно, именно поэтому герои Гильермо дель Торо ее лишены.

Еще герой самодеятельной короткометражки «Геометрия» — одной из двух сохраненных режиссером из внушительного багажа ранних работ — отчаянно тоскует в обществе равнодушной матери, а потому вызывает демона, чтобы тот вернул ему недавно погибшего отца. Но родитель приходит домой в виде безмозглого зомби и пожирает мамашу, оставляя подростка-некроманта круглым сиротой.

Где родители Авроры — внучки антиквара Гриса из «Хроноса», живущей с ним и бабушкой? Как появился на свет мальчик-аутист Чуи из «Мутантов», живущий вдвоем то ли с дедом, то ли с отцом, чистильщиком обуви? Ответов нет, они и не требуются. Отгороженные от любого социума, лишенные ласки и тепла,

но вместе с тем свободные от авторитета старших, эти дети становятся бесстрастными свидетелями самых жутких событий. Им неведомы ни страх, ни сомнения. Они видят смерть и разрушение, оставаясь нетронутыми, поскольку «не боятся темноты».

«Хребет дьявола»

Место действия «Хребта дьявола» (как позже — спродюсированных дель Торо «Приюта» и даже благостного мультика «Кот в сапогах») — интернат для сирот. Без родителей и почти без воспитателей мальчики, которых, казалось бы, изолировали от полей сражений во имя безопасности, учатся насилию и познают смерть: вера в то, что папа и мама по-прежнему живы, — их слабое место. Но когда даже те немногочисленные взрослые, которые пытались обеспечить их выживание, уходят в мир иной, дети обретают силу поистине магическую и справляются с опасным противником, вооруженным психопатом Хасинто. Важно, однако, помнить, что и он сирота, выросший в том же приюте. И его фрустрации, и его сила — оттуда, из одинокого детства.

В «Лабиринте фавна» Офелия уже в самом начале оплакивает погибшего на фронте отца-портного, которого заменил ненавистный отчим-фашист. Но и ее беременная мать, беспомощная и не способная найти с дочерью общий язык, вскоре оставит ее навсегда с новорожденным братом (еще одним сиротой) на руках. Потому так отчаянно Офелия мечтает о параллельном измерении, путь в которое ей обещал открыть древний фавн: там она не только принцесса подземного царства, но и дочь любящих, понимающих родителей, им управляющих. Оставаясь в полном одиночестве, Офелия умирает — и оживает в мире ином, где ее уже поджидает трон.

В каком-то смысле идеальный сирота — мертвец, призрак. Санти, убитый злодеем Хасинто мальчик, навеки поселился в приюте, ожидая момента, когда сможет отомстить за свою смерть. Это бледное и прозрачное существо, из проломленной головы которого всегда идет кровь, — предвестник другого привидения из «Приюта». Цель у них одна: открыть миру скрытую до поры до времени истину. Еще один призрак вселенной дель Торо — из спродюсированной им «Мамы»: в прошлом — «сирота наоборот», безумная мать, у которой отняли дитя, она стала бродячим лесным духом, удочеряющим двух девочек, оставшихся без родителей.

Вообще, смежные темы осиротевших родителей и усыновления не оставляют дель Торо: пара бездетных ученых берет под крыло Чуи в «Мутантах»,

«Лабиринт фавна»

мудрый старик Уистлер усыновляет Блейда («Он — самое близкое к отцу, что у меня есть», — признается обычно бесстрастный супермен), а профессор Брутенхольм — пришедшего из ада чертенка Хеллбоя. В «Не бойся темноты» мать отдает дочь на воспитание невнимательному и рассеянному отцу-реставратору, и истинной матерью, которая способна уверовать в подлинность зубных фей, для нее становится мачеха. Она же жертвует собой, чтобы спасти неродную дочь, как позже это сделает бывшая рокерша в «Маме».

В «Тихоокеанском рубеже» сиротство — участь большинства пилотов «Егерей», стоящих на последнем рубеже обороны человечества в уничтожительной мировой войне. Но пристало ли воинам переживать из-за одиночества и звать маму с папой? Недаром супермен австралиец Чак Хансен видит лишь слабость в подчинении своему партнеру по бою и отцу Геркулесу: он и зовет его исключительно по имени. Но когда наступит последняя битва, перед смертью и они переживут момент истины. В этом фильме нет детей, и вместе с тем детьми, тоскующими по утраченным близким, становятся буквально все. Флэшбэк погружает нас в прошлое непроницаемой японки Мако Мори, и мы видим, как ее, оставшуюся без родителей девочку, усыновляет командир Пентекост (казалось, не способный на эмоции). Не может смириться с потерей старшего брата главный герой Рэйли Бэкет. И в финальных объятиях Мако и Рэйли нет даже намека на эротическое влечение партнеров друг другу: это встреча двух сирот, не больше и не меньше. Да что там люди — в «Тихоокеанском рубеже» нашлось место даже для осиротевшего кайдзю, чью беременную мать убили роботы.

Безусловно, можно искать объяснения этой одержимости режиссера в его личной жизни, но вряд ли удастся найти что-то интересное. Он вырос в полной семье, по-мексикански правоверной, католической, позже женился на своей школьной возлюбленной и растит с ней двух дочерей в Калифорнии. Стоит разве что вспомнить жуткий эпизод с похищением отца дель Торо: узнав о том, что он получил контракт в Голливуде (речь шла о «Мутантах»), бандиты требовали выкуп. Не исключено, что этот инцидент — к счастью, не имевший трагического финала — заставил режиссера переехать жить в Северную Америку, а его приверженность сиротам — своеобразное отражение тоски по брошенной Мексике.

«Лабиринт фавна»

Но вернее будет сказать, что сироты для дель Торо — соль земли, потому что все его фильмы о взрослении. И заодно о его невозможности. Есть травмы, которые остаются с тобой навсегда, неся неослабевающую боль и вместе с тем помогая выжить во тьме. Верить в такое спасение способен только ребенок, а сироты и есть вечные дети. Подобен им сам Гильермо, назвавший «Тихоокеанский рубеж» «огромной песочницей, в которой можно вволю наиграться в роботов и монстров». Отсюда его взгляд на вселенную, вечно испуганный и в то же время восхищенный, ожидающий чудес и чудовищ. Взгляд снизу вверх, как из первого ряда кинотеатра — того самого кинотеатра из мексиканского детства режиссера, в котором он завороженно смотрел на Годзиллу, зажав в руке кирпич, единственное оружие против шнырявших по полу тараканов размером с человеческий кулак.

2. Бессмертные

Если сирота — тот, кто несет на себе пожизненную печать смерти и острое осознание ее близости, на противоположном полюсе находятся те, кто ищет бессмертие или уже обрел его. За этот дар, разумеется, приходится расплачиваться. Антиквар Грис, испытавший соблазн Хроноса, превращается в вампира, отвергнутого обществом и родными, а его противник — богач де ла Гуардия, напротив, отказывается от людей ради того, чтобы отыскать Хронос и обрести вечную жизнь. Точно те же чувства движут двойником де ла Гуардии из «Штамма» — смертельно больным миллиардером Палмером, перевозящим из Европы в Штаты гроб с вампиром, чтобы тот подарил ему бессмертие.

Если в первом «Блейде» авторы сценария шли за одноименным комиксом, рассказывая историю нечувствительного к дневному свету вампира-отщепенца и его борьбы с истинными упырями, то во второй части дель Торо изобретает собственную модификацию вампиров. Их отличие от людей куда более наглядно — нижняя часть лица превращается в огромное жало, которое и помогает неуязвимому и бессмертному существу выпить кровь не только из человека, но и из другого вампира (именно такими вампиры выведены в трилогии «Штамм», где дель Торо уже не был связан обязательствами по отношению к другим фильмам или комиксам). Жажда к превосходству над другими, к организованной и неоста-

новимой эволюции отражена в физиологической жажде, мучающей неовампира: он уже не стремится к ассимиляции, его главная цель — уничтожение низших существ. Практически расовая теория.

Неудивительно, что герой «Штамма», еще один сирота и антиквар Авраам Сетракян, вспоминает о юности в нацистском концлагере, где верховный вампир Сарду принимает человеческое обличье немецкого офицера и приходит по

«Хеллбой»

ночам в бараки сосать кровь обреченных евреев. И в «Хеллбое» бессмертные — фашисты-оккультисты, отрядом которых руководит колдун Распутин, получивший вечную жизнь от внеземных чудовищ Огдру Джахад. Главный инфернальный нацист — оберштурмбанфюрер Карл Крёнен, чье лицо покрыто маской, а заключенная в черный комбинезон плоть давно стала сухим прахом, в котором жизнь поддерживают лишь мрачные заклинания. И вновь плата за собственное бессмертие — смерть всего живого на Земле, которая должна наступить после того, как из другого измерения на нашу планету придут Огдру Джахад. Бессмертие покупается единственной ценой: массовым убийством. На тех же позициях стоит и еще один убежденный фашист — далекий от любой мистики капитан Видаль (Серхи Лопес: редкий случай, когда применительно к фильмам дель Торо можно говорить о выдающейся актерской работе). Видимо, поэтому его убивают раз за разом, а он отказывается умирать, как тот же Распутин, будто не замечая смертельных ран и потери крови.

Ничем, кроме атомной бомбы, не взять других расовых фашистов — вознамерившихся колонизировать Землю хозяев кайдзю из «Тихоокеанского рубежа». К уничтожению человечества стремится и поборник чистоты крови из

а лучше других умеет воплотить в жизнь виртуоз Гильермо Наварро). Он — биолог-экспериментатор, производящий на свет одного монстра за другим, каждый смертоноснее предыдущего, и вопреки логике влюбляющийся в них.

Но есть и другие ученые в фильмах дель Торо: в двух его сказках об испанской гражданской войне «Хребте дьявола» и «Лабиринте фавна» действуют пожилые доктора, чудаки-гуманисты, отдающие жизнь за своих пациентов. Об этих седобородых и близоруких джентльменах, носящих тройку хоть в жару, хоть в дождь, можно написать отдельное исследование, как о чеховских докторах. Их же кровный родственник — более современный коллега из трилогии «Штамм», самоотверженный эпидемиолог Эфраим Гудуэтер. В них не менее важная частичка самого режиссера: решимость соблюдать клятву Гиппократа даже в том случае, если опухоль давно неоперабельна, а больной (нередко в этом качестве выступает все человечество) не заслуживает спасения.

4. Машины

Любимый фетиш дель Торо — механизмы. Будто ребенок, он склонен видеть в каждом из них магический артефакт, а бывает, что и живую душу. Так, в золотой Хронос, изготовленный алхимиком в XVI веке и заражающий своего носителя вампиризмом, он поселяет таинственного жука, без которого волшебное действие аппарата было бы неосуществимым. Если машина дает кому-то жизнь, в ней самой должен быть ее источник. К примеру, для того чтобы сопротивляться смерти, нацист Крёнен из «Хеллбоя» заводит ключом собственное сердце. Но если Крёнен — агент зла, то в «Хеллбое II» на свет рождается его двойник-антипод — тоже немец и тоже призрак, новый агент Бюро расследований и защиты от паранормальных явлений Йоханн Краусс. Его бесплотный дух заключен в стимпанковскую оболочку (в момент конфликта Хеллбой называет его «кофейником» или «пароваркой»), которую покидает по желанию, функционируя то как призрак, то как машина.

Даже такой предназначенный для уничтожения механизм, как оружие, в фильмах дель Торо чаще защищает, чем убивает: именно этим целям служит сложное противовампирическое оборудование Блейда (особенно «световые бомбы», безопасные для людей). А бомба, упавшая с самолета прямиком во двор сиротского приюта в «Хребте дьявола», не разорвалась и впоследствии помогла детям обнаружить тайну замученного Санти. Даже искусственная нога хозяйки приюта оказывается хитроумным механизмом, служащим целям добра: в ней спрятано от фашистов золото партизан.

Наглядный пример сочетания технологий и магии — неуничтожимая Золотая Армия короля эльфов из «Хеллбоя II». Ее цель — служить убийству и злу, но дель Торо настолько восхищен совершенством механических золотых солдат, что не позволяет им убить на экране буквально ни одно живое существо: Хеллбой и его товарищи успевают остановить ее до того, как случится что-либо страшное. Наследники Золотой Армии по прямой линии, уже наверняка предназначенные служить добру, — егеря из «Тихоокеанского рубежа», высокотехнологичные роботы-колоссы, разработанные специально для войны с кайдзю. В отличие от идентичных солдат Золотой Армии, у каждого егеря своя неповторимая внешность, характер и даже имя: Танцующий Койот, Коварный Бродяга, Черный Альфа. Их разрушение переживается трагически, как правило, знаменуя гибель пилотов, — таким образом, роботы воспринимаются и персонажами фильма, и его зрителями как живые организмы. Когда в помпезном и выразительном саундтреке Рамина Джавади мужской хор неожиданно начинает петь на чистом русском языке «Победим чудовище, защитим Россию», кажется, что поют не люди, а именно они, егеря.

Самые же любимые механизмы дель Торо — часовые: нет у него фильма, в котором не появлялись и не играли бы важную роль в том или ином качестве часы. Золотые часы капитана Видаля, доставшиеся ему от отца, отсчитывают секунды до его смерти; часы Судного дня из «Тихоокеанского рубежа» отсчитывают вре-

мя до гибели всего человечества. Как часовой механизм, организовано убежище Распутина, скрытое под одним из московских кладбищ в «Хеллбое»; из таких же великанских шестеренок состоит цитадель принца Нуада, где хранится Золотая Армия в «Хеллбое II». Часы инкорпорируют фантазии режиссера в ткань мировой истории, напоминая о событиях прошлого — мифического и незапамятно далекого, как в «Хеллбое II», или реального и близкого, как в «Хребте дьявола» и «Лабиринте фавна», — но и предостерегают от будущего, как в «Тихоокеанском рубеже», цель героев которого, по их собственным словам, остановить апокалипсис. То есть прервать ход времени как такового. Что ж, на то и сказка, чтобы можно было добиться даже невозможного. Хотя, если верить Ангелу Смерти из «Хеллбоя II», рано или поздно конец света случится — причем запустит его именно он, безрогий черт, ставший на службу людям. Так что апокалипсис не отменен, а только отсрочен до того момента, когда режиссер найдет бюджет на постановку третьей части «Хеллбоя».

5. Монстры и боги

В кромешной тьме блуждает сиротливое человечество. Одни, ученые и умники, пытаются рассеять мглу искусственным светом своих механизмов, другие приняли кодекс мглы и получили взамен бессмертие, адаптировавшись к бесконечной Ночи. Но что делает ее такой неуютной, что превращает приятные сновидения в кошмары? Что, по словам принца Нуады, напоминает о том, почему когда-то люди боялись темноты?

Монстры, для которых тьма — родная среда. Те, ради кого Гильермо дель Торо и занялся живописью, литературой и кинематографом. В детстве он мечтал

«Блейд II»

быть ученым и когда-нибудь создать собственное ручное чудовище, но свернул на другую дорогу. Кино позволило сделать явью самые невероятные мечты.

А начиналось все скромно. В «Геометрии» демона из ада играл всего лишь неряшливо загримированный человек. В «Хроносе», над которым работали уже профессиональные гримеры, весь креативный талант дель Торо пошел на конструирование самого гаджета: бессмертные и вампиры отличались от людей лишь мертвенно-бледным цветом и иной структурой кожного покрова (это его свойство унаследуют чудовища из «Блейда II», а потом фашисты и эльфы из «Хеллбоя» и «Хеллбоя II»).

Пуристы любят обвинять режиссера в том, что тот «продался Голливуду», а дель Торо яростно защищается: мол, каждый мой фильм — личное высказывание, ни в одном я не шел на компромиссы. Но ведь и в самом деле — без голливудских мощностей и денег толкового монстра не изготовишь! Первые впечатляющие творения молодого еще автора в «Мутантах» — прямоходящие и хищные то ли тараканы, то ли кузнечики, ухитряющиеся мимикрировать под своих создателей, лица которых воспроизводит их хитиновый покров. Страстный поклонник «Чужого» Ридли Скотта и «Нечто» Джона Карпентера, дель Торо тоже берет за основу для многих своих чудовищ насекомых — самых могущественных, необъяснимых, независимых и подчас вредоносных для человека существ из числа обитающих на Земле. От магической пиявки, спрятанной в недрах Хроноса, к «иудам» из «Мутантов» — и вновь к малюткам феям, в которых перевоплощаются лесные жужелицы из «Лабиринта фавна».

«Хеллбой II: Золотая Армия»

В «Блейде II» монстры еще человекоподобны, хотя гуманоидная внешность, как и в «Мутантах», в известной степени служит прикрытием. В «Штамме», где

действуют те же вампиры, дель Торо более подробно объясняет, как функционирует их физиология: переносящие вирус черви поселяются во внутренностях человека и перестраивают их под свои нужды. Большая часть органов перестает работать, зато формируются новые. Говоря проще, обличье человека становится чистой воды камуфляжем и не более того.

Примерно то же самое мы наблюдаем в кульминационной сцене трансформации Распутина в «Хеллбое»: существо с щупальцами, что-то наподобие сухопутного осьминога, выбирается наружу, оставляя кожу бывшего некроманта валяться на земле, будто испорченный карнавальный костюм. Уже ясно, что подобные создания, проникшие в наш мир из другого, не склонны, да и не способны, ни с кем ни о чем договариваться — будь то яйцекладущий демон Самаэль, размножающийся с пугающей скоростью (и тоже в лабиринтах метро, как насекомые из «Мутантов» и вампиры из «Штамма»), или сами инопланетные Огдру Джахады, ждущие испокон веков возможности уничтожить людей.

Но в «Хеллбое» Гильермо дель Торо ожидает первая фундаментальная победа: ему удается создать и приручить собственного монстра, который завоюет все симпатии публики, не растеряв при этом своей чудовищной природы. Если образ Блейда был навязан режиссеру предыдущим фильмом серии, то Хеллбой — краснокожее исчадие ада, демон Анунг-Ан-Рама, воспитанный американскими спецслужбами и решивший служить человечеству, а в знак совершенного выбора ежеутренне подпиливающий рога, — его полноправный ребенок. По меньшей мере, в кино: честь изобретения этого незаурядного героя принадлежит автору одноименных комиксов и соавтору сценария фильма Майку Миньоле. Тот, впрочем, не только поделился Хеллбоем с Гильермо дель Торо, но и писал последние выпуски серии уже под влиянием фильма. Первый «Хеллбой» — еще экранизация, хоть и вольная, второй — уже авторская фантазия режиссера.

К примеру, такие человеческие черты красного демона, как любовь к шоколаду и кошкам, появились только в фильме. То же самое можно сказать о близкой дружбе с человеком-амфибией Эйбом Сапиеном и, что важнее, романе с Лиз Шерман, экстрасенсе, «воспламеняющей взглядом» (все трое, по версии дель Торо, круглые сироты). Романтическая тема практически отсутствует в творчестве режиссера: исключение он сделал только для Хеллбоя и Лиз, которым позволил не только сойтись друг с другом, но и организовать семью — назло эгоистичным и недалеким людям, не способным на столь яростные и чистые чувства.

Хеллбой не родился бы на свет, если бы не еще один протеже и закадычный друг режиссера — актер Рон Пёрлман, которого он снимал и в «Хроносе», и в «Блейде II», и позже в «Тихоокеанском рубеже». Он — приватный, собственный монстр Гильермо дель Торо; хриплоголосый питекантроп, чье неотразимое обаяние соблазняло многих режиссеров-эксцентриков, от Жан-Жака Анно до Николаса Виндинга Рефна, но наиболее полное выражение нашло именно в картинах дель Торо. Есть у него в запасе и еще один любимец — мим-андрогин, способный играть любые роли, если только они достаточно чудовищны: Даг Джонс, он же Эйб Сапиен, Ангел Смерти и Привратник царства эльфов из дилогии «Хеллбой», а также Фавн и Рукоглазый из «Лабиринта фавна».

Начиная с этого фильма чудовища перестают быть исключительно противниками людей. Отныне они обитатели параллельной реальности, которая может оказаться и более пугающей, чем привычная нам, и более волшебной, и даже более милосердной. По меньшей мере, выполнив три задания фавна — отравив жабу магическими камнями, украв у Рукоглазого ключ и принеся себя в жертву ради спасения младенца, — Офелия действительно получает возможность сбежать в подземное царство и занять там трон. Все по справедливости.

И в «Хеллбое II» далеко не все монстры озабочены тем, как бы навредить людям. Напротив, они скрываются в своем мире — на невидимом для человека Рынке Гоблинов, вход на который спрятан под Бруклинским мостом, или в подземных ущельях Ирландии. Этот фильм — настоящий бенефис дель Торо как создателя монстров: такого разнообразия уморительных, омерзительных или трогательных чудовищ кинематограф не знал. Больше всего этот фильм напо-

минает какой-нибудь средневековый «Страшный суд», написанный если не самим Босхом, то каким-нибудь его учеником: люди теряются в гуще живописных монстров, справляющих свой инфернальный карнавал на фоне извергающихся вулканов, землетрясений и прочих катастроф. Различие лишь в том, что места для Рая или Чистилища на этой картине не нашлось — они то ли потеряны, то ли художник сам уничтожил их, признав нереалистичными и неубедительными.

Важнейшая сцена фильма — единоборство Хеллбоя с Растительным Божеством, разрушительным, но прекрасным. Уничтожая его, последнего представителя рода, сердобольный Хеллбой сочувствует своему противнику — но необходимость спасти от смерти случайного ребенка придает ему решимости. Однако мать младенца не способна даже поблагодарить краснокожего дьявола: для нее он — такое же чудовище. Вероятно, в эту секунду Хеллбой впервые задумывается об увольнении из спецслужб. Здесь окончательно формируется дуалистическая философия дель Торо, напоминающая о Мильтоне (Хеллбой, вновь отрастивший рога в моменты грез об Армагеддоне, — родня Сатане из «Потерянного рая»). Здесь не место для скоропалительных оценок, здесь размыты границы добра и зла, а видимая и знакомая нам реальность отражает едва ли половину сущего мира. Вторая, зазеркальная, скрыта от наших глаз — по меньшей мере, до тех пор, пока ее не откроет визионер дель Торо.

«Тихоокеанский рубеж» лишь притворяется патриотической агиткой о сражении с неведомыми монстрами (да и вряд ли можно говорить о патриотизме в фильме с настолько интернациональным составом главных героев: командир — британец, в его армии пара австралийцев, трое китайцев, двое русских, японка и единственный американец, роль которого исполнил Чарли Ханнем — английский актер). На самом деле эта сумеречная сага — настоящий гимн чудовищам, а заодно и реквием по ним. Дель Торо оплакивает свои творения — величественные, убийственно прекрасные, свободные от несовершенной человеческой этики и потому обреченные на гибель в нашем несовершенном мире.

На мексиканский культ мертвых и веру в повседневную магию здесь накладываются лавкрафтовские псевдонаучные изыскания на тему происхождения цивилизации на Земле. Азия, однако, для фильма едва ли не важнее Америки: не поэтому ли большая часть действия разворачивается в Токио и Гонконге, а каркасом для сюжета стали придуманные и воспетые восточными кинематографистами морские динозавры? Но это лишь некоторые из многочисленных первоисточников фильма. Не стоит забывать и о том, что сценарист Тревис Бичем до «Тихоокеанского рубежа» прославился новейшей «Битвой титанов», воскрешавшей языческие представления о монстрах, а сам дель Торо вдохновлялся живописью Гойи позднего, «темного» периода — в частности, встающим из тумана пугающим «Колоссом», предшественником кайдзю.

По ходу действия выясняется, что кайдзю такие же, как егеря, блистательно изобретательные и индивидуальные, нарисованные и оживленные с тщанием и любовью клоны, биологические механизмы, которыми управляет другая раса: судя по всему, не менее горделивая, чем наша, равно себялюбивая и настроенная на уничтожение всех, кто на нее не похож. Лишь пережив поражение, оказавшись на грани гибели, человечество медленно и неохотно трансформируется, забывает о былых распрях, о самолюбии и высокомерии, тем самым через самопожертвование получая шанс на победу в войне.

Можно интерпретировать пандемонимум дель Торо как глобальную религиозную метафору: лишенное Бога человечество брошено на съедение чудищам из Тьмы. В самом деле, христианская иконография возникает в его фильмах довольно часто. Еще в «Хроносе» вампирский механизм оказывается спрятанным в деревянную скульптуру ангела, а племянника умирающего магната — мордоворота и главного злодея фильма — тоже будто в насмешку зовут Ангелом (сыграл его все тот же Пёрлман). Не менее ироничен микросюжет со священником в «Мутанте»: тот пытается заклинать насекомых, как дьяволов, но они все равно его сжирают. Хеллбой и Эйб, впрочем, полагаются на крестик и четки, сражаясь с вызволен-

ным опять же из старинной статуи святого Самаэлем, но помощи от них немного. Вампиры из «Штамма» уже открыто игнорируют молитву, святую воду и крест.

«Слава Богу, я атеист», — цитирует дель Торо Бунюэля. Оставил Всевышний людей или его и не существовало никогда? Режиссера этот вопрос заботит так же мало, как и Лавкрафта, откопавшего божеств более древних и могущественных, чем Иегова. Ему интересно другое: как ответит человек на вызов, брошенный ему из самого ада? Впечатляющий ответ дает последний кадр из «Тихоокеанского рубежа»: сожранный новорожденным детенышем кайдзю барон черного рынка Ганнибал Чау выбирается наружу живой и здоровый, взрезав брюхо чудища карманным ножичком, и требует назад свой потерянный ботинок. В роли Ганнибала, естественно, вновь Пёрлман.

По версии Гильермо дель Торо, человеком тебя делает осознанный выбор. Изучая и описывая чудовищ, восхищаясь ими и искренне любя, мексиканский фантазер пока продолжает оставаться на стороне людей — хотя, как и Хеллбою, ему становится все труднее этот выбор обосновать. Ныряя за утешением и поддержкой в недра классической литературы, он ищет там новые аргументы. Например, в «Хоббите», убившем несколько лет его жизни и в итоге снятом другим режиссером, Питером Джексоном, он нашел идеальный мир, по преимуществу лишенный людей (не считать же таковыми хоббитов, гномов или колдунов), и воспел его в своем сценарии, превратив умилительную детскую сказку в грозный эпос. В «Пиноккио», к постановке которого он готовится сейчас, — историю о творце-ученом и его ожившем механизме, маленьком деревянном монстре, мечтавшем быть человеком. В другом проекте-мечте — «Франкенштейне» — куда более мрачную вариацию той же самой сказки, в которой герой-чудовище довольно быстро разуверился и в своем создателе, и в остальных людях. Ну а в «Хребтах безумия» — окончательный анализ ситуации, логическим разрешением которой было бы безжалостное и окончательное исчезновение рода человеческого. Тогда наступит повсеместная Темнота и уже некому будет ее бояться. Вывод, к которому двигаются и другие неосуществленные фильмы режиссера — «Хеллбой III» и «Тихоокеанский рубеж II».

В конечном счете, можно понять, почему продюсеры так неохотно дают на них деньги.

ОПЫТ

Алан Берлинер

АЛАН БЕРЛИНЕР:

«Я не считаю себя смельчаком»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ СЕРГЕЙ СЫЧЕВ

На прошедшем 35-м ММКФ состоялась российская премьера нового фильма Алана Берлинера «Двоюродный дядя». Все работы Берлинера, знаменитого американского документалиста, — совмещение личных размышлений автора, многочисленных хроникальных материалов, записанных в разное время, а также интервью с родственниками, которым чаще всего и посвящены фильмы. У Берлинера был фильм о деде, фильм об отце, фильмы о том, что значит для человека его имя и что значит спать или маяться бессонницей. «Двоюродный дядя» — это фильм о стареющем Эдвине, страдающем потерей актуальной памяти, размышление о том, что такое память и предчувствия художника, чьи родственники в старости страдали забывчивостью, а для документалиста, такого, как Берлинер, нет ничего страшнее потери памяти. Сергей Сычев беседует с Аланом Берлинером о его фильме и о принципах его творчества.

Сергей Сычев. Финал фильма «С широко раскрытыми глазами»[1], казалось, намекал на какое-то прозрение. Словно вы решили сделать некую «перезагрузку», начать все сначала. Что произошло с вами после того, как вы завершили работу над картиной?

Алан Берлинер. Один добрый человек, посмотревший «С широко раскрытыми глазами», посоветовал мне обратиться в специальный медицинский центр в Бостоне, штат Массачусетс. Я поехал туда и прошел ряд особых тестов. В итоге мне предписали использовать специальный аппарат, облегчающий дыхание во время сна и снимающий храп. Врачи думали, что я часто просыпаюсь по ночам именно от храпа. А это, в свою очередь, было причиной моей постоянной усталости. Я стал использовать этот аппарат, с ним мне действительно стало легче дышать, и качество сна улучшилось, однако спал я по-прежнему мало. Но в целом для меня это уже прогресс.

Сергей Сычев. Можно ли сказать, что избавление от этой проблемы стало для вас началом новой жизни?

Алан Берлинер. Нет! Мой сын просыпается каждый день в 6.30—7 часов утра. Я просыпаюсь вместе с ним, и потом мне уже трудно снова уснуть. Так что я бы не стал говорить о «новой жизни». Я знаю, что сон всегда будет для меня проблемой. Я живу с этим уже много лет и буду жить дальше.

---

[1] Фильм закончен в 2006 году.

«Семейный альбом»

Сергей Сычев. Вы сняли две картины о себе самом: одна посвящена вашему имени, другая — бессоннице. Потом вы снова решили обратиться к членам своей семьи?

Алан Берлинер. Мы с моим двоюродным дядей Эдвином всегда были очень близки, он был первым, кому я показывал все свои картины. Он высказывал свое мнение, делал какие-то замечания. В 1991 году я снял фильм «Интимный незнакомец» — о моем деде Джозефе Кассуто – дяде Эдвина. Во многих отношениях все мои фильмы о памяти, но я хотел снять картину, полностью посвященную исследованию этой области. Я общался с Эдвином в период, когда он чувствовал, что начинает терять память. Мы обсуждали это, я предложил попробовать сделать фильм-портрет, отразить в нем все, что с ним происходит, и он согласился. Это был мой третий по счету портрет: сначала был фильм о деде, потом об отце, и вот теперь — о двоюродном дяде. По сути, все эти ленты — каждая по-своему — посвящены проблеме памяти.

Сергей Сычев. Что вы делали сразу после того, как закончили работу над фильмом «С широко раскрытыми глазами»? Просто встретились однажды с Эдвином и решили снимать фильм о нем? С чего все началось?

Алан Берлинер. После завершения работы над фильмом я какое-то время путешествую вместе с ним, представляю его в разных странах, на кинофестивалях и узнаю о своей работе много нового. Около года я ничего не снимаю. Фильм должен пройти через мое сознание и затем высвободиться, перестать быть частью меня. Иногда мне кажется, что все это время я на самом деле пытаюсь забыть, как это трудно — снимать кино. Только забыв об этом, я смогу делать следующий фильм. Словом, я *забывал*. Но по-прежнему много размышлял о памяти. Я даже начал проводить своего рода исследование, после того как прочел историю об одной женщине с феноменальной памятью. Она помнила абсолютно все о своей жизни. Мы встретились с ней, пообщались. Я думал, что, возможно, мог бы снять фильм-портрет и о ней.

Эту женщину обследовали многие врачи, я даже беседовал с работавшим с ней неврологом. Все утверждали, что она – один из самых необыкновенных людей на планете, она обладает точной и уникальной по объему автобиографи-

ческой памятью. Меня все это очень заинтересовало. Но выяснилось, что сама женщина не хочет, чтобы о ней снимали фильм. Все усложнилось.

Я как-то поехал к Эдвину, и оказалось, что он в последнее время тоже много размышляет о памяти; стал замечать, что его собственная память начинает его подводить. Я подумал, почему бы мне не поработать с ним. Пятнадцать лет назад я уже брал интервью у Эдвина, и на протяжении всех этих лет я время от времени снимал его в своих картинах. И Эдвин сам всегда хотел, чтобы я снял о нем фильм.

Сергей Сычев. Когда вы приняли окончательное решение делать эту картину — в 2007-м?

Алан Берлинер. Кажется, да.

Сергей Сычев. Ваши фильмы напоминают эссе. Вы как будто пишете эссе и затем подбираете какие-то ключи к разгадке его сути. Что в данном случае было первично — ваши беседы с Эдвином или то, что вы написали?

Алан Берлинер. Что вы имеете в виду, говоря, что я «пишу эссе»?

Сергей Сычев. Я имею в виду, что сценарий напоминает эссе.

Алан Берлинер. Но сценария у меня нет.

Сергей Сычев. Да, но у фильма есть структура, и она напоминает эссе.

Алан Берлинер. Структура формируется позже, когда я начинаю монтировать отснятый материал, собирать своего рода коллаж.

Сергей Сычев. Вы начали записывать ваши диалоги с дядей, а потом просто ждали...

Алан Берлинер. Для меня это был серьезный вопрос. Я не знал, как долго он еще проживет. Его отец прожил до девяноста пяти лет, его дед, мой прадед, — до девяноста шести, Эдвин умер в девяносто один с половиной. Я полагал, что Эдвин проживет намного дольше.

Сергей Сычев. Была ли у вас возможность закончить фильм раньше? Или вы твердо знали, что не сможете завершить работу над картиной до смерти дяди?

Алан Берлинер. Вообще-то я думал, что мог бы закончить картину, пока Эдвин был еще жив. В какой-то момент мне казалось, что это было бы очень интересно. Он жив, но все говорят о нем в прошедшем времени. Когда он умер, я подумал, что это слишком простой финал. Он мертв. Было бы интересно, если бы фильм был закончен при жизни Эдвина. Но, повторю, я полагал, что мне не придется думать об этом в течение нескольких лет. Он умер раньше, чем могли предположить все, кто его окружал.

Сергей Сычев. Как вам кажется, если бы он прожил дольше, вы бы продолжили снимать картину?

Алан Берлинер. Думаю, да.

Сергей Сычев. Не кажется ли вам, что картина не закончена? Или вы считаете, что все получилось так, как и должно было?

Алан Берлинер. Эдвин умер, так что картина завершена. Единственное, что случилось бы, проживи он дольше, — он стал бы говорить еще меньше и еще тише, он бы ослаб физически. Возможно, тогда он бы уже не мог находиться дома, ему пришлось бы лечь в больницу. Физически он бы оказался в другом месте, о нем бы заботились чужие люди. Соответственно, экран отразил бы иную жизнь, другие подробности. В конечном итоге, можно сказать, что дяде повезло: он прожил последние годы жизни в своем доме, среди своих книг, окруженный теплом того пространства, в котором привык существовать. Он мог сидеть в своем любимом кресле, мог любоваться видом из своего окна, смотреть на деревья, слушать пение птиц. Если говорить о конце жизни как о некоем затемнении, как в кино, то, думаю, если бы Эдвин прожил дольше, это было бы очень медленное затемнение, постепенное угасание. Вот и всё. Но я считаю фильм завершенным, полностью законченным, сейчас это для меня очевидно.

Сергей Сычев. Когда вы берете с собой на съемки оператора?

Алан Берлинер. Уже на раннем этапе работы над фильмом я решил приходить к Эдвину вместе с оператором — моим коллегой и другом. Я попросил его сопровождать нас в этом путешествии по волнам памяти. Мне казалось оправданным

и логичным, если в фильме буду присутствовать и я сам, не во всех сценах, конечно. Я не хотел все время говорить с Эдвином из-за камеры, такой подход мне не нравился.

Сергей Сычев. Разве он не привык видеть вас за камерой?

Алан Берлинер. Привык, но в иных ситуациях. Например, когда я снимал его на берегу моря. Или когда записывал разговоры с ним на диктофон. Просто мне

«Интимный незнакомец»

не очень нравится беседовать с членами семьи или близкими людьми, глядя на них через объектив камеры. Это не совсем мой стиль.

Сергей Сычев. Вы не показываете героям отснятый материал до того, как фильм закончен. Почему?

Алан Берлинер. Я считаю фильм завершенным только после окончания работы над монтажом. Фактически мои фильмы создаются в процессе монтажа, так они обретают целостность. Сначала я просто снимаю материал. Мне было не столь интересно показывать Эдвину только что отснятые кадры. Для меня важны прошлое, настоящее и будущее. И я показывал Эдвину образы из его прошлого. Рефлексия его прошлого — вот что мне интересно. Он смотрит эти кадры и словно комментирует собственные амбиции, стремление поэта добиться успеха, опубликовать свои работы и т.д. Теперь он свободен от груза амбиций, ему не нужно больше пытаться найти свое место под солнцем, добиваться чего-то. Он стал довольно простым человеком.

Сергей Сычев. Ваш фильм не только о памяти, но и о поэзии. Каковы ваши отношения с поэзией?

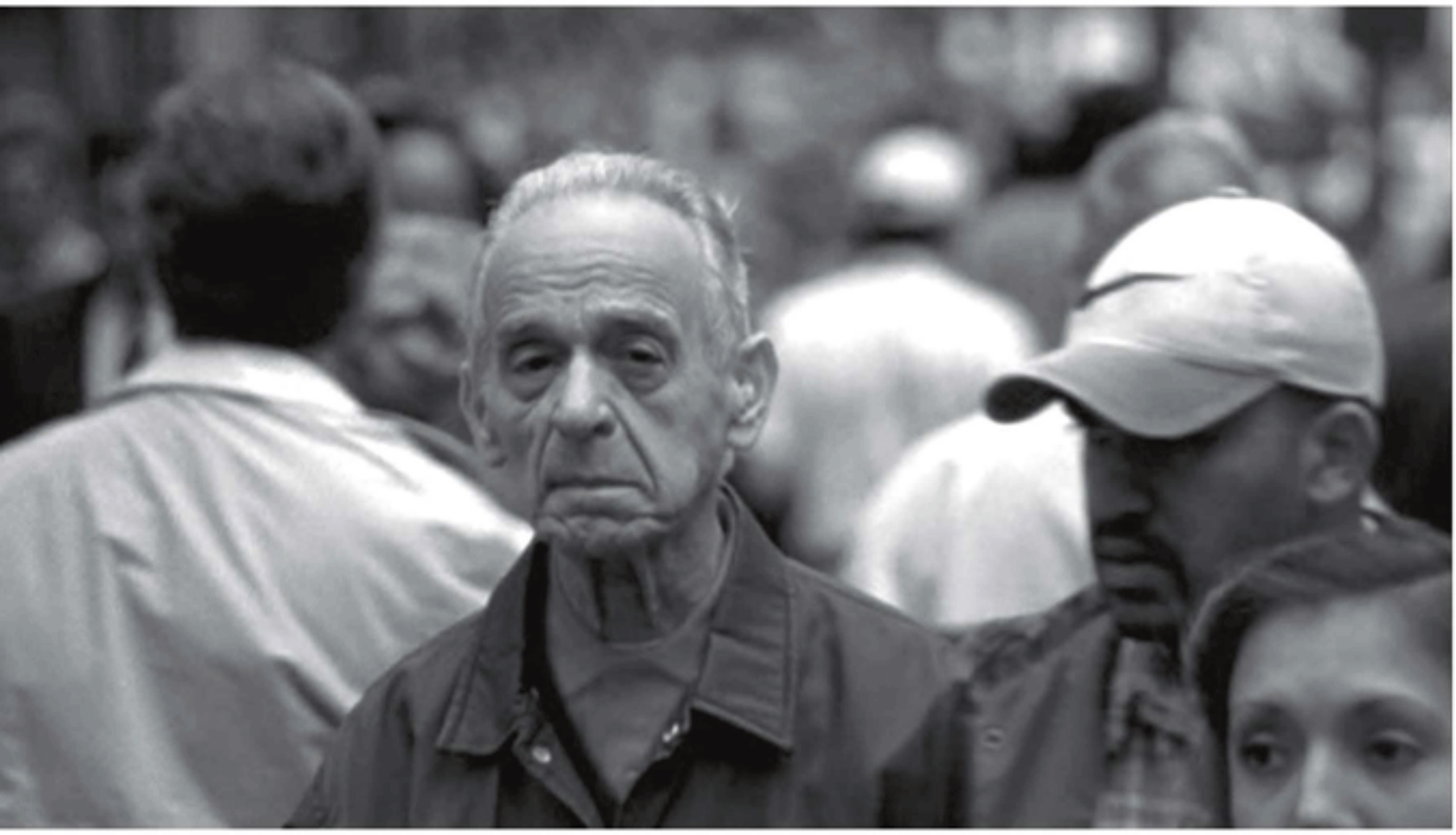
Алан Берлинер. В конце мая—начале июня я был в Стамбуле. В тот период там проходили многочисленные акции протеста. И там я много писал. По возвращении домой я написал длинное стихотворение о том, что пережил там. Можно сказать, вдохновил меня на эту работу в какой-то степени Эдвин. Раньше я писал стихи, сейчас не пишу. Люблю читать поэзию, хотя, наверное, делаю это не так

часто, как стоило бы. Чтобы снять эту картину, я прочел все стихи Эдвина и почти все те, что он перевел. Для меня это было настоящим погружением в мир поэзии. Могу сказать, что Эдвин бросил мне вызов. Он побуждал меня — как в фильме, так и в реальной жизни, на протяжении многих лет — попытаться выработать поэтический подход к кино, которое я делал. И я пытался искать визуальные метафоры для отражения процессов воспоминания, забывания, памяти в целом; старался найти адекватные кинематографические приемы для выражения этой сферы бытия. Я использовал изображения деревьев, листьев, искал приемы монтажа, чтобы найти способ проникнуть в механизмы памяти, поразмышлять над ними. И вдохновляло меня то, что я снимаю картину о поэте, теряющем память. Для меня это была трудная задача.

Сергей Сычев. Кажется, большинство великих фильмов в жанре «личной документалистики» снято режиссерами еврейского происхождения. И это не только американцы. В России это Герц Франк, например. Он так же снимал прекрасные фильмы, очень личные. Возможно, это некая тайна, передаваемая на генетическом уровне?

Алан Берлинер. К этому вопросу нужно подходить с осторожностью. Евреи — такие же люди, как все остальные. Но, возможно, в еврейской культуре, в еврейском характере есть нечто, что очень трудно определить. Некая любознательность, постоянное желание задавать вопросы, тщательность в проведении разного рода исследований — это нормально и вполне естественно. Особое восприятие юмора и иронии жизни... свойственно евреям. Я получал письма от людей, которые писали, что после просмотра моих фильмов они сами захотели быть евреями. Это очень интересная реакция. Я не считаю, что евреи живут более интересной и насыщенной жизнью, чем другие, или что еврейские семьи интереснее других. Я провожу исследования, пытаюсь разобраться в моем прошлом,

в моей истории. Это важно для меня и как для американца, поскольку в США мы теряем нашу «текстуру», нашу аутентичность. В этой стране живет множество людей, представителей разных национальностей, культур, религий, здесь все смешивается. И мне кажется, для многих здесь очень важно не потерять себя, свою культурную идентичность, не забыть, откуда они пришли. Думаю, мне во многом удалось задокументировать процесс постижения прошлого, воспомина-



ния о наших предках. Я смог поделиться этим с другими членами моей семьи, которые тоже не знали своих корней, своей истории.

Сергей Сычев. Мне кажется, тут еще есть некая связь с культурой исповеди. Обычный европеец исповедуется в церкви и после исповеди забывает о своих грехах. В то время как еврей не считает, что грех избывается через исповедь. В иудаизме нет таинства исповеди.

Алан Берлинер. Меня не очень интересует вопрос исповеди, и я не считаю, что мою работу можно рассматривать в таком контексте. Я рассказываю личные истории, пытаюсь делать фильмы, которые могут побудить людей задуматься о своем прошлом, помочь им больше узнать о тех «текстурах», о которых я упоминал. Снимая кино, я также хочу, чтобы люди — будь то русские, немцы, французы, испанцы, австралийцы — подумали о своих семьях, об отношениях с близкими. Это моя цель, моя миссия, нечто большее, чем просто желание рассказать о своей семье. Я не стремлюсь отомстить кому-то или доказать, что мой двоюродный дядя, отец или дед — великие люди. И еврейское происхождение тут не так уж важно. Я хочу рассказывать истории, которые могли бы вызвать отклик у людей по всему миру. Просто так уж случилось, что я еврей и американец. А мой дед родился в Палестине и всю жизнь проработал в японской компании. Так что исповедь тут ни при чем. И сентиментальность тоже. Это серьезная и трудная задача — интерпретировать свой личный опыт, используя свою жизнь, свою семью, жизни тех, кого я знаю и люблю, в качестве своего рода лаборатории, и таким образом попытаться исследовать, объяснить, выразить что-то универсальное о человеке, его натуре, его сущности.

Сергей Сычев. Вы очень смелый режиссер. Не всякий решится показать в фильме своих близких, их чувства и мысли. Это нечто очень личное, что обычно скрывают от посторонних.

Алан Берлинер. Режиссер должен быть честным, искренним, иначе фильм теряет смысл, утрачивает силу. Те, кто смотрит его, должны чувствовать, что автор пытался нащупать и выразить какую-то правду о человеке. Правду, понятную людям, — о любви, идентичности, о смертности человека, о страхе смерти. Честно говоря, я не считаю себя таким уж смелым. Просто в данный момент это то, что меня по-настоящему интересует.

Сергей Сычев. Есть ли все же в вашей жизни что-то, во что вы не хотите посвящать посторонних?

Алан Берлинер. Конечно. Я никогда не говорил, что моя жизнь — открытая книга, что в ней ни от кого нет секретов. В каком-то смысле каждое произведение искусства — это и раскрытие, и утаивание чего-то, своего рода танец между тайной и ее разоблачением. Важно найти баланс, равновесие, именно к этому я стремился. И мне кажется, если рассматривать все мои работы в целом как части единого проекта, главы одного произведения, можно сказать, что мне удалось создать этот баланс. Мои фильмы проливают свет на определенные стороны моей жизни, моей личности, а также жизни моей семьи. И в то же время у меня все же есть мое частное, закрытое пространство, которое очень важно для меня. Я согласен рисковать, показывая и рассказывая что-то о своей жизни, но этот риск всегда просчитан, я не забываю о чувствах других людей.

Я не могу работать, наплевав на то, что чьи-то чувства при этом будут задеты, кто-то будет уязвлен, унижен. Такой фильм, как «Двоюродный дядя», я мог снять только об Эдвине. Это рассказ о доверии и взаимной поддержке, которые пронизывали наши отношения. Я не стал да и не смог бы снять подобный фильм, скажем, о моей матери.

Сергей Сычев. Почему?

Алан Берлинер. Мы с Эдвином были очень близки. Он был поэтом, который писал о памяти, о конечности человеческого бытия, о смерти. Его творчество открывало перед ним двери в мрачные области человеческого существования и сущности. Во многом именно это позволило мне снять фильм о нем. Мы с ним очень тесно общались на протяжении многих лет, обсуждали искусство, поэзию. Можно сказать, эта картина стала своеобразным отражением и итогом нашей совместной истории. С матерью у меня совсем иные отношения. Она не поэт,

она бы не смогла так раскрыться, так рассуждать о поэзии памяти и силе забвения, о глубинном значении обоих этих феноменов в нашей жизни. Эдвин делал это посредством своей поэзии, и я в каком-то смысле был его «переводчиком». Память вообще часто оказывается способом перевода: мы переводим прошлое в настоящее, прошлое и настоящее — в будущее, где мы можем строить планы, фантазировать, надеяться на что-то. Благодаря Эдвину я начал размышлять о памяти в поэтическом ключе, он раскрыл для меня возможности для более глубокого постижения памяти.

Сергей Сычев. Возможно, именно эти серьезные размышления о памяти и поэзии побудили вас сделать эту картину более строгой, чем ваши предыдущие работы. Я говорю о визуальной стилистике. В этом фильме вы не так обильно используете архивные фото- и видеоматериалы.

Алан Берлинер. Мне кажется, слово «строгость» здесь не совсем уместно. Я просто старался проявлять уважение к Эдвину. Пытался проникнуть в сознание другого человека, не считая, что знаю, что там на самом деле происходит. Но я мог использовать то, чем он делился со мной, и кинематографически и поэтически интерпретировать это, пропуская через себя, — но так, чтобы не ранить его. Вообще, это важное замечание, интересно, что вы заговорили об этом.

В моей предыдущей картине — о сне и бессоннице — у меня был огромный выбор средств. Память же — абстрактное понятие, его невозможно изобразить. Помню, когда я делал фильм «Сладчайший звук» — об именах, — друзья спрашивали меня, какие визуальные образы я буду использовать. Сам я об этом как-то не задумывался. Позже я подумал о надписях на надгробных плитах, об именах в телефонных справочниках и прочем. Но изобразить память можно лишь метафорически, это единственный способ как-то визуализировать этот абстрактный процесс. По сути, речь идет о том, чтобы представить работу сознания. А это нечто непостижимое, великая тайна.

«С широко раскрытыми глазами»

«С широко раскрытыми глазами»

В фильме есть сцена, где я говорю Эдвину, что хотел бы узнать, каково сейчас ему, а он отвечает: «Давай отправимся туда, откуда происходит моя проблема». И затем мы видим поезд, въезжающий в туннель, потом поезд превращается в некий расфокусированный, неясный образ. Я пытаюсь представить разум, мозг, работа которого нарушена. Тут все дело в синхронности образов. С одной стороны, речь идет о конкретном человеке, Эдвине, с другой — о разуме как таковом, в широком, универсальном смысле. Так что этот вопрос требует тонкого подхода, тут много нюансов.

Сергей Сычев. Мне кажется, в этой картине меньше вас, ваших собственных мнений, суждений, чем в прошлых работах. Мы редко видим вас в кадре. Какова все же ваша роль в этом фильме? Что в нем лично о вас?

Алан Берлинер. У каждого фильма своя уникальная формула. Тут нет строгих правил. В этой картине я хотел выразить любовь, близость, чувство привязанности, которые связывали меня с Эдвином. Этот фильм не о моей памяти — это портрет Эдвина. Но я — тот же человек, который брал интервью у моей матери и ее братьев для фильма о моем деде. Я по-прежнему многого боюсь, но этот страх не лишает меня желания идти дальше. Я тот же человек, который снимал фильм «Никому нет дела» и наблюдал, как отец отворачивается от камеры и микрофонов. Он не хотел говорить о своей семье, ее истории, о своей жизни; считал мою затею нелепой и глупой. Я все тот же человек, у меня прежние интересы, я все так же любопытен и так же страстно отношусь к тому, чем занимаюсь. Но мое участие в фильме, моя роль в нем — это всегда тонкий вопрос. Я чувствовал, что должен в какой-то мере присутствовать в этой картине, это присутствие должно ощущаться зрителем, но в какой-то момент мне нужно было отступить. Я действовал так, как чувствовал.

Сергей Сычев. Трудно ли было «вырезать» себя из фильма при монтаже?

Алан Берлинер. Конечно. Но я не думаю об этом в категориях «легко — трудно». Я просто делаю то, что лучше для фильма. В картине есть кадры, где я слушаю, как Эдвин играет на фортепиано. Это всего пять-шесть секунд, но эти кадры важ-

ны для меня. Мы не разговариваем, я просто слушаю, как он играет. Мы одни в комнате, с нами только оператор. Вот и всё.

Сергей Сычев. Какова фестивальная судьба вашего фильма?

Алан Берлинер. Фильм был показан на фестивале IDFA[2] в ноябре и получил главный приз. Я никогда не посылал свои картины в Канн или Венецию. Для меня один из лучших кинофестивалей в мире – Нью-Йоркский. Этот фестиваль проходит в моем родном городе, и премьера «Двоюродного дяди» также состоя-

«Двоюродный дядя»

лась здесь. Тут живут мои друзья, моя семья, наконец, я могу пешком дойти до кинотеатра.

Я не знаю, как бы восприняли мою работу в Канне или Венеции. Это очень крупные фестивали, и, возможно, мой фильм, повествующий о столь личных вещах, затерялся бы там.

Сергей Сычев. У вас уже есть замысел новой картины?

Алан Берлинер. Нет, как я уже говорил, после каждого фильма я делаю перерыв.

Сергей Сычев. Прошел уже почти год с момента выхода «Двоюродного дяди»...

Алан Берлинер. Да, вы правы. В ближайшие несколько месяцев я буду представлять картину в Германии, Португалии, Англии. Поеду в Вену и в другие города, возможно, в Санкт-Петербург. В конце ноября разъезды прекратятся. Тогда

[2] IDFA — крупнейший международный фестиваль документального кино в Амстердаме. — *Прим. ред.*

я смогу сесть и спокойно подумать о том, что делать дальше. Я хочу, чтобы жизнь сама слегка подталкивала меня к чему-то. Как я уже говорил, у меня сильные впечатления от поездки в Стамбул. Несколько раз я попадал под атаку слезоточивым газом. Так что, возможно, в конце осени или в начале зимы я начну думать о следующем проекте. Кроме того, в сентябре мой фильм также должны показать по американскому телевидению. Так что пока он живет активной жизнью — показы, обсуждения, интервью. Короче говоря, сейчас у меня нет четких планов на будущее.

Раньше я немного смущался, отвечая на вопросы о том, над чем буду работать дальше. Мне было неловко говорить: «Я не знаю». Я не могу работать над несколькими проектами сразу. Я не из тех режиссеров, которые говорят, что одновременно снимают одну картину, монтируют другую, третья у них на стадии постпродакшн и т.п. Каждый раз я полностью посвящаю себя одному конкретному фильму.

Перевод с английского Елены Паисовой

СИДДИК БАРМАК

Смех, страх, грусть и пути неприкаянных

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ СЕРГЕЙ АНАШКИН

Сиддика я знаю со студенческих лет, со времен учебы во ВГИКе. Его фильмография не велика — пара полнометражных картин да несколько короткометражек. Афганскому режиссеру выпало жить в трагическую эпоху — в пору войн, переворотов, вторжений, смут. Вехи его биографии напоминают канву приключенческого романа — переход на сторону моджахедов Северного альянса, угроза ареста — после взятия власти талибами, эмиграция в Пакистан...

Как только режим исламистов пал, Бармак возвратился в Кабул. Не уехал в Европу — по примеру коллег. Продолжает работать в Афганистане на благо национального кинематографа. Как режиссер, как продюсер, как педагог.

В творчестве Сиддика Бармака сплавляется опыт разных цивилизаций — традиции афганской, персидской и европейских (русской прежде всего) культур.

Сиддик Бармак

Сергей Анашкин. По крови и языку ты — таджик. Что значит для тебя «быть афганцем»?

Сиддик Бармак. Афганистан в переводе с фарси — «страна пуштунов». В действительности Афганистан — многонациональное государство. Страна таджиков, узбеков, хазарейцев, туркменов, нуристанцев, белуджей — крупных и малых народов иранского, тюркского и даже монгольского происхождения. Наиболее многочисленны и влиятельны два ираноязычных этноса — пуштуны и таджики. Они считают себя арийцами, потомками древних ариев. Большинство уроженцев Афганистана понимают фарси[1]. Если в одной комнате соберутся представители разных этнических групп, для общения они выберут именно это наречие.

Афганистан находится на перекрестке исторических и культурных потоков. Здесь воевал Александр Македонский, здесь потерял своих сыновей Чингисхан. Судьбу афганцев определила сама география. С одной стороны — Индия, с другой — Иран. Афганистан — страна громадных внутренних противоречий. Но когда появляется внешний враг и пробует захватить эту землю, афганцы объединяются. Потому все вторжения в Афганистан заканчиваются плачевно.

[1] Точнее, его восточный диалект дари. — *Здесь и далее прим. С.Анашкина.*

Сергей Анашкин. Почему ты захотел стать режиссером?

Сиддик Бармак. Родом я из провинции Панджшер. Когда мне исполнилось пять лет, наша семья решила перебраться в Кабул. Отец был офицером полиции, он получил место в столице. Прошла всего пара месяцев с момента нашего переезда — и я впервые увидел кино. Двоюродный брат повел меня в кинотеатр «Парк», что находится в центре Кабула. «Приготовься, — предупредил брат, — как только выключат свет, на экране появится парень, он сразу начнет стрелять». Я ждал начала сеанса, сгорая от нетерпения. Любопытство боролось со страхом. Вдруг кто-то и в самом деле захочет меня убить? Свет погас. На экране появилось изображение — всадник в пустыне (а не разбойник с ружьем). Я не понимал, откуда взялась картинка. Повернув голову, увидел поток света, что исходил из маленького окошка. Созерцание процесса проекции, свойств таинственного луча увлекало меня сильней, чем события, происходившие на экране. Два или три года потом я искал ответ на вопрос: как же изображение попадает на белую плоскость? Никого не спрашивал, пытался додуматься сам.

Как-то мы с отцом пошли смотреть итальянский детектив. Слоняясь по кинотеатру, я наткнулся на приоткрытую дверь. Поднялся по лестнице. В маленькой комнатке незнакомый мне человек вставлял в диковинный аппарат что-то большое и круглое. Неожиданно вспыхнула яркая искра — луч света, прорезав тьму, устремился в глубину зала. Киномеханик быстро заметил присутствие постороннего мальчугана. Вывел меня в фойе, сразу же запер дверь. Я не успел обидеться. Был доволен — отныне и я посвящен в секреты кинопроекции.

С того момента я захотел стать киномехаником. Я учился во втором или в третьем классе. Из бумажных коробок смастерил маленький кинотеатр. Догадался, что при помощи линзы можно увеличивать изображение. Склеивал обрывки пленки, которые находил на задворках кинотеатров. Приглашал на сеансы ровесников — друзей и соседей, в том числе двоюродного брата (сейчас он директор студии «Афган-фильм»). Даже билеты продавал. Но зрителей становилось все меньше — им быстро надоедал хаотичный монтаж кусков из индийских, американских и европейских картин. Я начал озвучивать свои фильмы, записывал диалоги на магнитофон. Приходилось придумывать связки, смысловые мостики между обрывками фильмов. И тогда я понял, что кино — не только техника. Кино — это искусство. Нужно размышлять, фантазировать, сочинять. Вот я и решил стать режиссером, ну или кинематографистом вообще. Но, признаюсь честно, я никогда не думал о карьере актера — считал, что лицедейских способностей у меня нет.

Сергей Анашкин. Какие фильмы можно было увидеть в Кабуле в годы твоего детства — в начале 1970-х годов?

Сиддик Бармак. Преобладали индийские. Были три кинотеатра, которые специализировались на западном кино: американском, итальянском, французском. Еще два кинотеатра показывали черно-белые иранские мелодрамы шахской поры. Нужно сказать, что в потоке коммерческих лент попадались неплохие картины, персидские фильмы оказали заметное влияние на афганский кинематограф. Их язык (фарси) афганцы понимали без труда, их сюжеты и проблематика были близки нашему зрителю[2].

Сергей Анашкин. А советское кино?

Сиддик Бармак. Недалеко от моего дома находился Политехнический институт, построенный при содействии СССР. Каждый четверг (а выходной у нас пятница) в гимназии при Политехе устраивали киносеансы: советское кино — и классика, и современные ленты. Я был завсегдатаем этих показов — мне нравилась человечность советских картин. А после 1979 года фильмы, снятые в СССР, стали регулярно показывать по телевизору.

Сергей Анашкин. Как ты попал на съемочную площадку?

---

[2] «На экранах кинотеатров демонстрируются преимущественно иностранные фильмы. Их число достигает 200 лент в год, причем 60 процентов приходится на долю Индии, остальные — на Иран, США, СССР и ряд европейских стран». См.: Конаровский М. Страна гор и легенд. М., 1979.

Сиддик Бармак. Я учился в девятом классе, когда отца перевели в Кандагар. Он не звонил, не писал. Выяснилось, что заболел. И я отправился навестить его. По счастливому стечению обстоятельств моим соседом в междугородном автобусе оказался известный афганский актер. Я рассказал ему о своей страсти

«Усама»

к кино. Тот отнесся ко мне по-доброму, обещал ввести в круг кинематографистов. И слово сдержал. Познакомил с Латифом Ахмади, режиссером, владельцем частной компании «Ариана-фильм». Инженер Латиф (так принято было его величать) нанял меня на работу. Стал моим первым наставником в кинематографе. Я испробовал многое: ремесло звукооператора, ассистента оператора, даже площадку мел. Инженер Латиф доверял мне. Давал творческие задания: «Бармак, перепиши-ка для меня диалог...»

Начало 1980-х — трудное время. Произошла революция, в Афганистан вошли советские войска. Кто-то верил, что страна вступила на путь процветания. Другие были убеждены, что вторжение иноземцев приведет к катастрофе. Я тоже считал так. Не знаю уж почему. Я мало разбирался в политике, не мог давать осмысленные прогнозы, как это делают заправские аналитики. Но предчувствие скорой беды не покидало меня.

Кинематографисты и в сложных условиях продолжали свою работу. Правительство Афганистана инициировало создание творческих союзов. Ассоциации кинематографистов в том числе. На учредительный съезд из Москвы приезжал Алексей Баталов. Я не мог поверить своим глазам: вот актер из фильма «Летят журавли», которым я так восхищался. Пожал ему руку и дрожащим голосом произнес: «Welcome to Kabul!» (В то время я совсем не говорил по-русски.) Ассоциация афганских кинематографистов была создана в июне 1980-го. Я стал самым молодым ее членом.

Вскоре мне позвонил глава ассоциации режиссер Торялай Шафак. Спросил, не хочу ли я изучать режиссуру в Москве. Мне было непросто принять решение. Конечно, я мечтал учиться за рубежом. Но я был единственным сыном в семье. Ни брата, ни сестры, на кого я мог бы оставить маму. О судьбе отца в тот момент

я не имел известий. Позднее узнал, что он не принял новую власть. Смог выбраться из Кандагара, эмигрировать в Германию и получить там статус беженца. Я хотел скрепя сердце отказаться от поездки в Советский Союз. Но мама проявила характер: это твой единственный шанс, не хочу, чтобы ты упустил его из-за меня. Она

поговорила с родственниками. Мой двоюродный брат с женой переехали в наш дом, они стали заботиться о маме. А я смог отправиться на учебу в Москву.

Сергей Анашкин. Ты учился в перестроечном ВГИКе. Что самое ценное помимо секретов профессии ты открыл для себя в Москве?

Сиддик Бармак. На мое становление повлияли многие фильмы, которые я посмотрел во ВГИКе, — советское и мировое кино. И, конечно, русская литература. Повлияла интеллектуальная атмосфера: товарищи и педагоги придерживались разных воззрений. Среди моих друзей были и те, кто не одобрял советскую политику в Афганистане, говорил о необходимости вывода войск. Встречи с неординарно мыслящими, интеллигентными людьми помогли мне понять русскую литературу — грандиозной мощности классику. Я имел возможность впитывать их идеи, заряжаться их творческой энергией. В Москве я прочел много русских книг, начал даже думать по-русски. Читал и удивлялся: а ведь нельзя адекватно перевести на иностранный язык ни Чехова, ни Толстого, ни Достоевского, ни Лермонтова, ни Гоголя. С русской классикой надо знакомиться в оригинале. Кто-то дал мне ксерокопию «Мастера и Маргариты». Я подумал: какое кино можно снять! Роман Булгакова напомнил мне поэму легендарного Санаи Газневи «Путешествие рабов Божиих к месту возврата»[3]. Это рассказ о хождении человека по раю и аду, автор стыкует в ней различные уровни реальности. Следы влияния Санаи можно найти в «Божественной комедии» Данте — свой текст персидский поэт написал на два столетия раньше...

Сергей Анашкин. Ты вернулся в Афганистан в смутное время — менялась власть...

[3] Абу-ль-Маджд Мадждуд ибн Адам Санаи — суфий, один из крупнейших персоязычных поэтов XII века, родился в городе Газна, Афганистан.

Сиддик Бармак. Я возвратился домой в конце 80-х, в тот момент, когда доктор Наджибулла объявил о политике примирения. Но война все продолжалась. Вскоре я столкнулся с серьезной проблемой — с цензурными ограничениями. Почувствовал: мне не дают свободно дышать. Цензуре тогда подвергались фильмы, спектакли, книги, массовая печать. Укоренялась самоцензура — авторы запрещали себе касаться определенных тем. Страх сказать что-то не то охватил всех. Короткометражки, снятые мной во время учебы во ВГИКе — «Стена», «Круг» и «Чужой», — оказались на полке. Чашу терпения переполнил запрет нового сценария. Он назывался «Тень», был написан по мотивам рассказа Джалала Але-Ахмада[4] «Сын народа». История о вдове, которая снова выходит замуж. Муж погиб на войне. Новый супруг не может принять ее сына. Женщина мечется между мальчиком и мужчиной. Но в конце концов делает выбор в пользу супруга и находит способ избавиться от ребенка. Прошло какое-то время, мой друг актер и режиссер Насир Алкас смог снять короткометражный фильм «Тень». Мне его сделать не дали. Пробовал запуститься — сценарий зарубила цензура. Вот я и подумал: хватит с меня, больше так жить не хочу!

С группой друзей-кинематографистов я двинулся на север страны, в тот район, что находился под контролем полевого командира Ахмад Шаха Масуда. Он принял нас очень радушно. Сказал, что любит кино, верит в силу его воздействия. Я ответил, что не хочу быть наемным пропагандистом. «Степень твоей свободы зависит от тебя самого, — парировал он, — делай что хочешь, я не стану чинить препятствий». Мы начали съемки документальной картины — о буднях моджахедов Ахмад Шаха Масуда. Четыре года я прожил на севере Афганистана, четыре года я не видел свою семью: маму, родственников...

В Кабул я вернулся после свержения доктора Наджибуллы, когда моджахеды вошли в столицу. Отстраненный от власти правитель пытался бежать, но был арестован, казнен.

К сожалению, смена режима не принесла мира стране. Междоусобица вспыхнула с новой силой. Конфликт между различными группами моджахедов принято называть гражданской войной. Но я убежден, что его разжигали внешние силы. Правительства Ирана и Пакистана хотели видеть у власти собственных марионеток. Ахмад Шах Масуд был человеком свободолюбивым, он верил в независимый Афганистан. Начались затяжные бои. Много людей погибло. Горожане бежали в сельскую местность. Те, кто имел такую возможность, эмигрировали. Кинематографисты уезжали за рубеж.

Я решил остаться в Кабуле. Был назначен директором киноархива. Здание кинохранилища оказалось практически в прифронтовой полосе. Наша команда делала все возможное и невозможное, чтобы спасти архив — наследие афганского кинематографа. Пропало электричество — приобрели генератор. Даже в дни смуты мои товарищи продолжали снимать кино. Заканчивали недоделанные картины. Запускали новые, в основном документальные. Пока в сентябре 1996-го в Кабул не вошли отряды талибов. Даже в этот момент я не хотел покидать страну, считал, что должен жить здесь. Уже через неделю после захвата столицы талибы арестовали меня. Освободился чудом. Пришлось бежать в Пакистан.

Сергей Анашкин. Какова судьба афганского киноархива? Удалось ли сберечь старые фильмы, или талибы уничтожили их?

Сиддик Бармак. Архив «Афган-фильма» удалось сохранить благодаря мужеству и находчивости сотрудников. В его коллекции — игровые и документальные ленты, а также выпуски хроники — с начала 50-х годов. Мулла Омар несколько раз отдавал приказ уничтожить архив. Но реализовать его директиву не смогли. Хранители обесточили здание. Распределили коробки с фильмами по потайным помещениям. Вход в самое большое из них замаскировали плакатом с исламским лозунгом. Талибы так и не догадались, что за надписью дверь. Но они смогли найти и уничтожить другое хранилище, в котором находились зарубежные фильмы (индийские, советские, американские). У нас были фильмы Тарковского, Па-

[4] Джалал Але-Ахмад (1923—1969) — иранский прозаик.

раджанова, Шенгелая, Данелия. Все сожгли. Когда, вернувшись из эмиграции, я увидел пепелище — не смог сдержать слез.

Сергей Анашкин. Как тебе жилось в эмиграции?

Сиддик Бармак. На короткое время я возвращался в Афганистан. Но не в столицу, а в те края, где родился, — в Панджшер. В 1998-м искал счастья в Таджикистане. Работы не нашел, страна еще не оправилась от последствий междоусобицы. Пришлось снова отправиться в Пакистан. Я смог устроиться актером на радио. Местное отделение Би-Би-Си запустило в эфир радиодраму «Новый дом, новая жизнь» для афганских беженцев, обосновавшихся в Пакистане. Я получал зарплату, мог прокормить себя и родных...

Почти синхронно произошли два события, переменившие ход истории. От бомбы смертника погиб Ахмад Шах Масуд, а через два дня случился теракт в Нью-Йорке... Когда талибов выбили из Кабула, я смог вернуться домой. Стал директором киностудии — на два года.

Сергей Анашкин. Фильм «Усама» сделал тебя знаменитым. Как затевался этот проект?

Сиддик Бармак. В Афганистан приехал Мохсен Махмальбаф. Он подбирал натуру для фильма своей дочери Самиры «Пять часов пополудни». Зашел в мой кабинет: «Сиддик, почему ты сам ничего не снимаешь?» Я пожаловался на отсутствие средств. Рассказал вкратце сюжет «Усамы». История увлекла его: «Даю тебе сто тысяч долларов — запускайся». Не поверил своим ушам: сто тысяч долларов для тогдашнего Афганистана — невероятная сумма. Он протянул руку: «Если продашь этот фильм за рубеж — сможешь вернуть мои деньги. Не получится — переживу. Поговорим о новом проекте». Господин Махмальбаф познакомил меня с оператором Эбрахимом Гафори и другими членами своей съемочной группы. Иранские кинематографисты приняли участие в работе над фильмом. Я не думал о международном успехе. Считал, что эта картина нужна моим соотечественникам. Люди не должны забыть, через какие мучения они прошли при диктатуре талибов, которые навязали Афганистану извращенную трактовку ислама. Когда черновой вариант «Усамы» был смонтирован, я показал его Махмальбафу. «А почему бы тебе не отправить кассету в Канн?» Фильм отобрали в программу «Особый взгляд», он получил «Золотую камеру». Потом были другие фестивали и другие призы. В США — «Золотой глобус».

Сергей Анашкин. Сложно ли было найти такую органичную девочку на главную роль?

Сиддик Бармак. Когда готовился к съемкам «Усамы», я осознал, что должен опереться на опыт итальянского неореализма. Брать на роли непрофессиональных актеров, обычных людей с улицы. Героиню искал долго. Посмотрел почти три тысячи девочек. Попадались очень красивые. Но ни одна не захватила меня. Не знаю уж, чего им недоставало: звонкого голоса, искренних глаз, деликатности эмоционального склада...

Встретил ее у кинотеатра «Парк», того самого, где началось мое знакомство с кинематографом. Девочка просила подаяние. Она сама обратилась ко мне: «Дядя, дай денег». Я обернулся и увидел такие глаза, каких прежде не встречал. Казалось, еще минута — и потекут слезы. Меня тронули ее искренность и простодушие.

Девочку звали Мариной. Русское имя. Своего точного возраста она не знала: «Может, десять, а может, одиннадцать лет». Я спросил: «Дочка, хочешь сниматься в кино?» Она не понимала, о чем идет речь. «А ты телевизор видела?» — «Видела — через окно ресторана «Герат».

Выяснил, где ее можно найти (полдня учится, полдня зарабатывает на хлеб). Когда мы встретились во второй раз, я задал еще несколько личных вопросов: «Что тебя трогает? Что заставляет плакать?» Марина ответила: «Во время войны я потеряла сестру...» Заплакала и никак не могла остановиться. Рассказала, как ей приходилось бегать от бойцов «Талибана», которые гоняли уличных попрошаек. Я больше не сомневался: именно эта девочка мне нужна.

Марина не знала сюжет картины. Я хотел, чтобы она оставалась естественной (такой, как есть, в предлагаемых обстоятельствах). Не предупредил, что придется постричься под мальчика. «Дядя, не надо меня стричь, я так люблю свои волосы», — всхлипывала она. Я утешал, как умел: «Дочка, куплю тебе чудесный шампунь — волосы отрастут быстро». И она доверилась мне.

Все актеры были непрофессионалами, в кино играли впервые. Я получал удовольствие от съемочного процесса — непрофессиональные исполнители углубляли мои идеи: они привносили в фильм собственный жизненный опыт.

«Опиумная война»

Сергей Анашкин. Знаешь ли ты, что иранский режиссер Маджид Маджиди обвинил тебя в плагиате? Он утверждал, что основной мотив «Усамы» — девушка переодевается парнем в надежде устроиться на работу — заимствован из его фильма «Дождь».

Сиддик Бармак. Я посмотрел «Дождь» через четыре месяца после того, как завершил работу над «Усамой». Сценарий написан в начале 2000-го в пакистанском городе Пешавар. В основе его — реальная история, которую я прочел в газете «Сахар», издававшейся там для афганских беженцев. Маджид Маджиди очень хороший режиссер. Но как профессионал, он должен бы понимать, чем отличаются наши картины. Молюсь за тех, кто заблудился. Пусть Бог поможет заблудшему увидеть истинный путь[5].

Сергей Анашкин. Как возникла идея «Опиумной войны»?

Сиддик Бармак. После каннских показов «Усамы» зрители выходили с заплаканными глазами. Это, как ни странно, огорчило меня. Подумал: а ведь кино должно приносить радость. В каком-то из интервью на вопрос о дальнейших творческих планах я ответил: «Хочу сделать комедию». Но сюжета еще не было. Один из друзей рассказал мне историю двух американских солдат. Они дезертировали из части, расквартированной под Кандагаром, и полгода скрывались в сельской глуши. Совершили побег, потому что боялись, что их отряд перебросят в Ирак (там было опаснее, чем в Афганистане). Я принялся за сценарий. О трусости. Но в какой-то момент забуксовал: опять выходит рассказ о человеческом горе. Из страха не рождается смех.

Вспомнил, как на обочине дороги, ведущей из Кундуза в Тахар, я увидел старый советский танк. Рядом с машиной играли мальчишки. Подошел, поздоровался. Оказалось, что в брошенном танке поселилась семья. У беженцев, воз-

[5] См.: «Маджид Маджиди: настигнуть газель, отыскать жемчужину». — «Искусство кино», 2005, № 4. Своей версией истории о «бродячем сюжете» поделился со мной Мохсен Махмальбаф: «Маждид Маджиди — человек недостойный. Любимец правителей — приспешник преступников. Он был моим ассистентом, но ничего хорошего сказать о нем не могу. Бармак не крал сюжет у Маджиди. Сам Маджиди позаимствовал фабулу фильма «Дождь» из моего рассказа «Хлеб и цветок», который входит в сборник «Время любви». Опубликован лет двадцать назад».

вратившихся из Ирана, не было другого пристанища. Скорее всего, они прожили в железной утробе всего два или три дня. А визуальный образ засел в моей голове.

Я решил совместить две истории — об американских солдатах и об афганской семье, живущей в подбитом танке. Придумал для них среду обитания — поля, засеянные опиумным маком[6]. Из этого и родился сюжет «Опиумной войны». Вместо чистой комедии у меня получилось кино гибридного жанра: сочетание черного юмора и сатиры. Натуру снимали на севере Афганистана, недалеко от Саланга[7].

Сергей Анашкин. В создании фильма принимали участие таджикские кинематографисты...

Сиддик Бармак. Я решил собрать интернациональную группу. Друзей из разных стран. Оператора Георгия Дзалаева и художника-постановщика Бахтиёра Кахорова пригласил из Таджикистана. Гримера и фотографа — из Индии. Звукооператора — из Ирана. Американских военных сыграли непрофессиональные исполнители. Белого — Питер Буссиан. Он мой добрый знакомый, фотограф, известный репортажными съемками. Часто приезжает в Афганистан. Черного парня — Джо Субу — я нашел через Питера.

Сергей Анашкин. Фильм получил приз Римского фестиваля, но, в отличие от «Усамы», успешного проката он не имел. В чем дело? Может быть, в том, что «цивилизованный человек», его ценности и стереотипы показаны в этом кино без пиетета и подобострастия?

Сиддик Бармак. Фильм появился в неблагоприятный момент — когда разразился глобальный финансовый кризис. У «Опиумной войны» есть призы. Картину купили дистрибьюторы из восемнадцати стран. Может быть, дожидаются информационного повода. Момента, когда сообщения из Афганистана вновь станут мелькать в новостях. Придерживают до 2014 года[8].

Сергей Анашкин. Драму снял, комедию попытался, что будешь делать сейчас?

Сиддик Бармак. У меня есть три замысла. Ближе всего к осуществлению международный проект с рабочим названием «20». Это не просто цифра, а термин из лексикона производителей героина. Действие фильма должно происходить в Афганистане, Таджикистане, России, сюжет основан на реальных событиях. Уже есть французский продюсер. Начало съемок планирую на сентябрь 2014 года.

К сожалению, правительство Афганистана самоустранилось от поддержки национального кинематографа. Когда-то кино было государственной монополией. Нынче — свободный рынок. Стремление получить скорую прибыль влияет на качество афганских картин. Нынешнее руководство страны считает, что кино — это частное дело, забота самих киношников. Пускай режиссер ищет деньги где хочет. Жалко порой молодых ребят: какие у них идеи, а денег нет!

Сергей Анашкин. А сам ты не пробовал поддержать молодых режиссеров?

Сиддик Бармак. Старался — по мере возможности — помогать молодым кинематографистам еще в те времена, когда был директором студии «Афган-фильм». Теперь у меня есть собственная компания «Бармак-фильм». Я был продюсером фильма «Три точки» — дебютной картины Руе Садат, первой афганской женщины-постановщика. Работал с режиссерами нового поколения — Мирваисом Рекабом, Массумом Кесамтом, Расулом Иманом, Наби Танхо, Рази Мохеби, Сухайло Мохеби, Хадемом Хаидари.

В 2006 году мы запустили специальный проект по обучению афганских детей азам кинематографических профессий: четыре мальчика и четыре девочки получили возможность сделать по короткометражке. Сейчас активнее всего поддерживаю творческую группу, которая выбрала для себя английское название Jump-Cut. Ребята снимают короткий метр, пытаются экспериментировать с формой...

---

[6] Художник-постановщик фильма Бахтиёр Кахоров рассказывал мне: для того чтобы вырастить мак, группе пришлось получать специальное разрешение у центральных властей — опиумный цветок находится под запретом (де-юре).

[7] В «Опиумной войне» нетрудно найти отсылку к известной советской картине: вереница женщин с закрытыми наглухо лицами скидывает маскировку — и оказываются отрядом головорезов; разбойники прячут оружие под паранджой. «Люблю «Белое солнце пустыни», — признался Сиддик Бармак.

[8] На этот срок запланирован вывод натовского контингента.

П У Б Л И К А Ц И И

ЕВГЕНИЙ ГОЛУБЕНКО

Домашнее видео

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

На лестничную клетку старого дома, в «фонарь», проникла ворона. Верхний слой остекления был поврежден, некоторых стекол давно не хватало, и ворона залетела внутрь, попалась в западню между двумя прозрачными слоями. Снаружи ей было хорошо видно отверстие, но изнутри на фоне неба «фонарь» казался однородно целым. Ворона наудачу тыкалась туда-сюда, ударяясь о стекло между железными рамами. Потом долго сидела, отдыхала размышляя. И опять в истерике бросалась наугад, билась крыльями о невидимую преграду. Ловушка была большая: площадь остекления метров тридцать квадратных и между слоями не меньше пяти метров высота, но дни стояли жаркие, а температура внутри парниковая. Ворона хотела пить и в перерывах между попытками сидела, тяжело дыша с открытым клювом. Два дня она металась в ловушке в надежде на случайное освобождение, и сил у нее оставалось все меньше. Пришлось лезть на крышу и частично разбирать остекление, увеличивать и так не малую прореху. Безрезультатно. Ворона не видела отверстие. Только тогда, когда я нашел большую ветку, срезанную весной со старой липы, и, размахивая ею внутри «фонаря», погнал птицу в нужном направлении, она выскочила наконец наружу. И в эту минуту ко мне пришло понимание, что кот Мальчик, отсутствующий четвертые сутки, уже не придет никогда.

Памяти Якопетти

Звукооператор Роже ди Поньо стоял на парапете Потемкинской лестницы в Одессе (рядом с тем местом, где начала свое движение в вечность знаменитая детская коляска Эйзенштейна) и вглядывался в высохшую траву, в чахлый осенний бурьян.

— Авэгль, — произнес он и показал на облезлого кота, который осторожно пробирался по склону вдоль легендарного сооружения.

Кот был с бельмами на глазах.

— Слепой! — перевела переводчик.

Съемочная группа занималась своими обычными подготовительными делами, в частности начали причесывать своего кота-актера (ему предстоял тяжелый рабочий день), а я выучил еще одно французское слово. Вдобавок к мерси, бон жур, мон амур, пардон и соваж. До этого я пополнил свои знания странным словом «бизар».

Вадик и Саша-фотограф — приятели. Вадик и его сучка доберман-пинчер тоже друзья — общеизвестно, что собака друг человека. Вадик иногда брал свою под-

Первые части «Домашнего видео» см.: «Искусство кино», 2012, № 5, 7.

ружку в командировку, и жили они втроем (Саша не возражал) в одной комнате гостиницы. Мужчины-люди спали на кроватях, а девушка-собака — на полу. Но это только с вечера, потому что поутру оказывалось: Саша-фотограф спит на полу, а собака Вадика на его кровати. К своему хозяину она не лезла, потому что это только говорят, что собака друг человека, а на самом деле он ей вожак и начальник. А Саша в этой компании был «слабое звено».

Есть выражение «система ниппель». Оно обозначает, что клапан работает в одном направлении. К примеру, вы вошли в квартиру, и собака вежливо посторонилась, пропуская вас, но когда вам понадобилось выйти, умный хорошо обученный пес садится у двери и молча наблюдает за вашим поведением. Не сомневайтесь — уже не выйдете. Я ремонтировал кухню у друзей, державших доберманов, собак, которые были на службе у полиции и которых даже деревянный Буратино побаивался. На целый день я оставался в компании собак и никогда не понимал, что у них на уме. Обычно им было плевать на меня, но пару раз, когда я стоял на стремянке, пес подходил и ложился внизу под лестницей. И на всякий случай, чтобы не искушать судьбу, я сидел на верхотуре, пока ей не надоест сторожить меня.

Кошка Зигфрид любит писать письма. И получать сообщения от других кошек обожает не меньше. Друзья и случайные гости всегда приносят на своей одежде и вещах запахи своих животных. Зигфрид обнюхивает ноги, засовывает голову

в чужую сумку. Глубоко вдыхает аромат, который мы, люди, не ощущаем. И начинает тереться — писать письмо или телеграмму в ответ. Приблизительно такого содержания: немолодая, но очень интересная, черепаховой масти, не переносит запах косметики, домоседка без вредных привычек и т.д. В молодости у нее была вредная привычка присасываться к шее человека (ее рано оторвали от груди), но уже давно прошла, и никакого вреда эта ее слабость никому не причиняла. Зигфриде абсолютно чужда грубая материальность мира. Духовность Зигфриды проявляется в том, что физическое присутствие рядом с ней другой кошки или, не дай бог, собаки ее натуре нестерпимо отвратительно.

Совет. Если вечером вы пошли выносить мусор и споткнулись в темноте обо что-то маленькое и живое — не спешите из любопытства брать «это» в руки. Может случиться, что это брошенный щенок и вы не сможете положить его обратно.

Стая бродячих ничейных собак пришла на «собачий пляж». Хотя он и считался собачьим в народе, хозяев с собаками на нем не больше, чем на любом другом пляже. Не было нигде и вывесок на эту тему. Пляж неблагоустроенный, дикий, и собаки пришли в количестве штук тридцати, окунулись в море и устроились, заполнив все промежутки между людьми. Очень дружелюбно расположились. Чепуха в принципе, если бы одни мокрые собаки не отряхивались, вывалявшись в песке, а другие не улеглись на чужие (человеческие) подстилки.

Куда девать живность, если надо срочно уехать? Вечная проблема собакокотовладельца.

«Почему вы гуляете с собакой Жени Голубенко?» — спрашивал сосед Арсен Захарьянц всякого моего приятеля, которому приходилось оставаться с собакой во время моих отлучек. И они отчитывались перед Арсеном: куда, зачем и на какой срок я уехал, чтобы снять подозрение в воровстве моей дворняги.

Елена Михайловна Васильева даже была вынуждена приобрести в собственность немолодую болонку, с которой согласилась побыть во время командировки знакомых. После возвращения хозяев собака приходила под балкон временных опекунов и выла там, демонстрируя им свою любовную тоску. Может, ее пленил красный бант, который на новом месте ей повязывали на голову? Этот бант, по свидетельству новой хозяйки, возбуждал у соседа-алкоголика подозрения на счет принадлежности собаки к коммунистической партии. Но нрав собаки — довольно фривольный (она была слаба на передок, если применять к ней человеческую терминологию) — делает невозможной эту версию. Времена, когда коммунизм предполагал общность жен, давно прошли. Вид этой сучки у одних вызывал умиление: «Ой, какая хорошенькая!» А у других неприятие: «Ой, какая страшненькая!» Но собака об этом не догадывалась.

Архитектор Гердт Иван Иванович жил с любимым котом Рыжиком в любимом им городе Львове. Но в любимом городе были проблемы с работой, пришлось искать ее на стороне — в столице бывшей родины Москве. В львовской квартире поселились друзья, и забота о коте им досталась в придачу с жилплощадью. Только через пять лет у Ивана Ивановича появилось свое жилье в Подмосковье, и он решил наконец забрать свое животное. Сделал ему загранпаспорт: красивый, с цветной фотографией друга, со всеми медицинскими справками, и тут выяснилось, что друзья отказываются возвращать кота. Они его полюбили, и кот к ним привык, давно забыл своего прежнего хозяина.

Кусок проволоки с железным шаром на конце у спортсменов почему-то называется молот. И они его, раскрутив вокруг себя, кидают куда подальше. А как назвать «спортивный» снаряд из восьмикилограммовой собаки на конце поводка, который вы вертите в воздухе? Вертите, потому что если ваша собака опустится на землю, то чужой ротвейлер вопьется ей в глотку. Меж тем хозяйка супостата приближается к вам не спеша, на полусогнутых, а ее команды своему любимцу

носят декоративно необязательный для исполнения характер: с одной стороны, вроде бы и «Фу, нельзя!», а с другой — «Можно, и задай им покрепче!» Дама подошла, когда я уже лежал на спине, прижав свою собаку к животу, а от ее зверя отбивался ногами, как заяц от орла.

Совершеннолетие у людей. У современных, не дикарей, — однозначно веселый праздник. Католики выставляют в витринах магазинов фотографии подростков, готовых к первому причастию. У собак все с точностью до наоборот. Вот собака Каштан живет на лестничной клетке и каждый день весело встречает подростка Тузика. Впечатление, что он в нем души не чает. Тем более удивительно и обидно Тузику, когда в один прекрасный, то есть ужасный день Каштан ни с того ни с сего схватил его больно за холку и «уважать себя заставил». А он, Тузик, его и так уважает, как старшего, зачем больно делать? Это совершеннолетие собачье наступило, догадался я. Тузик вырос и может потребовать равных с Каштаном прав на территорию парадного. Нужно показать, кто в доме хозяин.

Загадки природы. Одна кошка интенсивно ест, а вес набирает другая.

В тени памятника Тарасу Григорьевичу Шевченко в Парке имени Тараса Григорьевича от летнего зноя спрятались бродячие собаки. В количестве трех штук. Означает ли это их особое отношение к великому украинскому поэту? Не знаю. Значит ли это, что сам поэт как-то особенно относился к собакам и они это ощущают, скрываясь в его могучей тени? Тоже неизвестно. Но со стороны, когда окидываешь взглядом эту выразительную скульптурную группу: великий Кобзарь, набычившись, смотрит вперед, а косая тень его изваяния прячет от солнца неприкаянных и никому не нужных псов, сюжет выглядит осмысленно законченным, хотя участники этой инсталляции и задействованы «в темную», то есть в замысел Творца не посвящены.

Образное решение. На голове и распростертых крыльях орла расселись голуби. Топчутся на птице и гадят на нее немилосердно. Почему бы и не гадить, если стервятник каменный. Точнее, отлит из бетона в эпоху расцвета «курортного стиля». Посадили гордую птицу на груду камней у родника. Посадили и забыли о ней навеки, отдали мелким городским пакостникам голубям на поругание.

Должны ли авторы городских изваяний учитывать неизбежное соавторство природы? Я не про патину старины или зелень мха на поверхностях, я о том, учитываются ли скульптором силуэт незваной птицы на голове романтической фигуры или сосулька на вытянутой вперед ладони указующей путь в светлое завтра.

Параллельные миры

Досадные случаи драк за земельные участки, давно разделенные между людьми, не только не редкость между котами, но и постыдная повседневная практика в нашем городе-герое.

Случай души прекрасного порыва, непреднамеренного, искреннего и синхронного, произошел на границе тротуара и проезжей части. Овчарка на коротком поводке (хозяйка готовилась переходить дорогу в неположенном месте) выронила изо рта маленький резиновый мячик, и тот весело поскакал наперерез машинам. Все мое существо рвалось вперед, на мостовую: успеть схватить игрушку из-под колес и вернуть собаке-растяпе. То же самое произошло и с овчаркой. Она подалась вперед, натянув поводок до отказа. Но хозяйки крепко держали нас обоих. Каждого своя. Мою звали инстинкт самосохранения.

Я знаю столетнюю липу уже двадцать четыре года. Огромные стаи скворцов отдыхали на ее ветках. Тысячи грачей. Сотни голубей. Вороны.

Однажды следом за грачами на дерево опустился ястреб. Они сидели рядом — охотник и жертвы, но птицы не взлетали, понимая, что на просторе у них нет преимущества и шансов. А он ничего не мог с ними поделать среди густого переплетения ветвей. Не мог даже расправить свои крылья. В другой раз другой ястреб закусывал на липе половинкой голубя, и перья, плавно кружась, опускались на асфальт двора. Хищник держал лапой тушку, а клювом рвал мясо, и оно, как резина, растягивалось длинными полосками.

Дятлы, синицы, сойки и сороки — постоянные гости дерева. Но почему-то не воробьи. Этих товарищей липа совсем не интересует. Кошки да, те лазят по ней периодически. Не все. А три подростка как минимум, вскарабкавшись наверх, оказывались в западне собственного страха. Один орал два дня, боялся даже смотреть вниз, пока соседский мальчик не влез на липу и не стряхнул его, как спелую грушу, или яблоко, или сливу — выбрать по вкусу, — на крышу пристройки (кошка раскачивалась на самом краю тонкой ветки). За другим по лестнице забиралась девочка. Третьего с нижней развилки шваброй стащил я. Если иметь железные нервы и не обращать внимания на крики отчаявшейся кошки, можно часами наблюдать, как она пытается спуститься с дерева головой вниз. Сделав один шаг и почувствовав, что между когтями и корой нет сцепки, испуганное животное возвращается на прежнюю позицию или, еще хуже, лезет выше по стволу от человека, который приближается, чтобы помочь. Я могу поделиться изобретенной мною технологией спуска полукоматозной кошки. Когда обессилевшая тварь, уписавшись, уже висит животом на ветке, нужно, взяв за шкирку, пересадить ее пониже прямо перед собой, а затем спуститься самому. Потом опять оторвать ее, как магнит, и опять посадить ниже (она обязательно вцепится когтями там, где ее посадишь). И так до самого низа. Ни в коем случае не брать на руки — покалечит. Вверх кошки лезут инстинктивно, а спуску вниз их обучает мать.

Летний месяц июль на украинском языке называется лыпэнь. Но цветет липа в середине июня, в чэрвне, и тысячи пчел собирают нектар с ее цветов.

Стыд. Вы отстояли длинную очередь в кассу универсама, расплатились, все покупки упаковали и на выходе столкнулись в дверях с бездомной собакой. Она смотрит вам в глаза, обнюхивает кульки, но там ничего съедобного для собаки нет, а возвращаться в магазин за бутерной колбасой вам лень, неохота. Неохота совать вещи с покупками в камеру хранения, опять стоять в длинной очереди.

Раздражение и обида. Вы пересилили себя, вернулись в магазин, купили ей чего-нибудь, а собака не дождалась, давно убежала искать счастья в другом месте.

Злость. Собака на месте, но ваше подношение ей не по вкусу. Понюхала подарок и удалилась, не сказав ни слова.

Бродяжка с пятью собаками — сплошная рвань — высокомерно отказалась от денег. «Мелочь не беру», — заявила она, даже не посмотрев, что мелочи ей было предложено минимум на две условные единицы, что для бомжихи совсем не мелочь — гривен десять в украинской валюте. Зимой и летом, присев под стеной дома, она читала книгу через увеличительное стекло. В разных местах центра города. Только собак становилось все меньше с каждой случайной встречей. Что она читала, я так и не рассмотрел. Своим отказом от мелочи она напомнила мне Дон Кихота, который ходил в рваной одежде потому, что, как истинный аристократ, чиненого не носил.

Такую любительницу чтения я уже видел однажды в Москве. Шел мокрый снег. Женщина сидела на газете. В одной руке держала книгу, а другую, в варежке, протягивала к прохожим. Собак у нее не было.

Симбиоз бездомных людей с бездомными собаками стал бросаться в глаза после установки в городе импортных мусорных баков. До этого собаки легко запрыгивали в открытые железные ящики, отгоняли котов и рылись в пищевых отбросах. Теперь они покорно бредут от «Альтфатера» к «Альтфатеру» (название фирмы красиво написано на каждом контейнере) за своими опекунами, терпеливо ждут пока те откроют крышку и отсортируют находки на полезные и ненужные. Радостно вертят хвостами, когда получают часть пищевой добычи. Какая польза бомжам от этих четвероногих товарищей? Какие защитники из этих тихих, пришибленных жизнью тварей? Они согревают им душу в холодных подвалах городских трущоб.

Уже сменилась третья фирма, зарабатывающая на вывозе мусора, а горожане называют контейнеры именем самой первой. Выбросить в «Альтфатер», найти у «Альтфатера» — полюбились одесситам именно эти сочетания звуков.

Через лет сто никто и не вспомнит, почему мусоросборник называют немецким словом «дедушка».

«Фетяска» и «Мускат». Звучит красиво и завлекательно. Вино все-таки. Наверное, вкусное. Фетяска на румынском означает «девичье». Дети так назвали приблудную дворнягу. Девичье — уже немолодая и много рожавшая истеричная сучка. Придурковатая и непредсказуемая, как и ее «яблоко от яблони» сын Мускат. Своих жильцов любят. А случайных прохожих могут цапнуть. Только колбаса спасает от насилия. Заранее нарезанная на куски и разбрасываемая подальше с точным расчетом на время пересечения двора: от ворот до дверей нужной квартиры. Можно и схитрить, пожадничать, колбасу не покупать, а позвонить по мобильному друзьям и попросить встретить на улице.

Хочется открыть фирму с таким рекламным слоганом: «Дадим имя вашей кошке! Подберем кличку собаке, кролику, хомячку или белой крысе! Можем и фамилию придумать». И образцы предоставить: типа Чернобелов, Полосатов, Пестров, Пушков-Муркин, Когтистый-Дикий и т.д. Народное творчество перешибить все равно трудно. Я знал ничем не примечательного кота по кличке Манюний. Манюний — слово, производное от «манюня», то есть малыш, маленький. И я пони-

маю, что в детстве этот здоровенный котяра таковым и был. А сейчас раскормленный лентяй грелся на солнце и едва поворачивал голову на толстой шее к своей хозяйке бабе Марии, если она обращалась к нему с вопросом. В ее лексиконе кроме кошачьего имени были и другие интересные слова: оберкоса, грехфрукт, маникур, а также общеупотребительные в Украине калидор, лисапет, чумайдан и чоколадка.

Японская поэзия:

Зима. Дождь.
Какая-то крупная птица села на голую ветку.
Пока я искал очки — она улетела.
Наверное, ворона.

Сильный ветер треплет на ветках
белые крылья голубя или чайки.
Я надел очки — увы, это всего лишь целлофановый пакет,
зацепившийся за дерево.

Выбор натуры для киносъемки. Пустынная дорога вдоль берега сухого лимана. Трудно сосредоточиться на цели поездки. Трудно вникать в суть вопроса: годится ли место для съемки сценарного эпизода, если в пяти шагах от берега совершается таинство природы. Не по телевизору в передаче «В мире животных», а тут у тебя под носом водяные ужи охотятся на лягушек. В прорехах зарослей осоки прекрасно видно, как уж схватил жертву за ногу, и она орет от страха, пытаясь вырваться. Другой охотник, чуть поменьше (или чуть короче, надо говорить), вцепился в голову этой же лягушки и тянет ее к себе. И ни один не может пересилить. Они сплелись вместе, и клубок медленно, извиваясь, укатился в камыши — с глаз долой.

Один заядлый рыбак любил в качестве наживки на сома использовать живых лягушек (на крючок цеплял их за лапу, чтобы дергались активно) и держал запас живности в пластмассовой канистре. Ночью уж, забравшись внутрь, всех лягушек из жадности проглотил. Выглядел он на дне канистры, как чурчхела. Такая грузинская сладость: длинный стручок со вздутиями орехов в застывшем сиропе виноградного сока. Выбраться наружу уж не смог — в горлышко канистры не проходил. Но может, это и враки, байки рыбаков нужно делить надвое, даже если рассказчик и молодой, подающий большие надежды микробиолог.

Толя Миронович принес в школу дохлого крота. Бархатисто-черный зверек умещался на его ладони. А я смотрел и не понимал, почему он такой маленький, ведь на иллюстрации в книге про Дюймовочку слепой крот гораздо больше маленькой девочки. До школы я понятия не имел, что это такое — дюйм. Поэтому размер крота соотносил с размером понятной мне девочки. Когда получил представление о мерах длины — про сказку давно забыл и ее образы остались нетронутыми, не корректировались. До сих пор помню свое разочарование малыми размерами этого милого животного — злейшего врага крестьян-землевладельцев.

Мария Семеновна преподавала у нас ботанику, зоологию и анатомию в старших классах. Каждую весну перед каникулами она распределяла среди учеников задания на лето. Пока она требовала собирать тополиный пух и сушить соцветия дурмана, никто особо не выступал. Неохота возиться, но что поделаешь? А в классе седьмом ее требования выросли вместе с нами. Мария Семеновна велела ловить пресмыкающихся и спиртовать их в стеклянных банках. На возмущенный ропот она заявила, что не надо корчить из себя таких уж неженок. «Я про вас все прекрасно знаю, — сказала она. — Мальчикам с живой кошки шкуру содрать ничего не стоит, а тут лягушку заспиртовать или ужа вам будет раз плюнуть». Насчет детской жестокости она была абсолютно права, и использовать земноводных в качестве живой мишени при стрельбе камнями было в порядке вещей. И обгадив-

шегося от страха ужа таскать по школе, засунув в карман школьной формы, тоже нормальная практика. А вот заниматься живодерством с научной целью никто не стал. Не нашлось ни одного желающего посвятить себя зоологии.

Мария Семеновна никогда не говорила нам: «Закройте рты!», если хотела унять галдеж в классе. Она говорила: «Закройте губы!»

И к слову, о лягушках. Саша Ш. очень любит животных. Саша Ш. пошел учиться на ветеринара. Когда на первом курсе нужно было препарировать живую лягушку, он потерял сознание — оказался профнепригодным.

Уже не первый год повторяется одна и та же история. Семейная пара ищет место для выведения потомства. Она почти белая, как в подвенечном платье, а он обыкновенный серенький. Он предлагает варианты, а она их один за другим отвергает, капризничает. Попутно голубки кормятся и совокупляются на ветках липы. И каждый раз он предлагает ей вить гнездо на заброшенном жильцами балконе. Роскошное место: в квартире давно никто не живет, это видно любому дураку. Но не голубке. Она сначала как бы соглашается с мужем. Они даже начинают что-то сооружать, собирать мусор, а потом, взбрыкнув, птица бросает прекрасное место и улетает. Если бы я, как царь Соломон, понимал язык зверей и мог говорить на языке голубей, то, естественно, я заступился бы за главу семейства, подтвердил бы правоту его доводов. Я бы крикнул беременной женщине-птице, что жильцы квартиры давно вымерли, кошкам это место недоступно и никто их не потревожит.

Я не верю в переселение душ, к сожалению. Но легко понимаю, отчего так притягательно это представление, от какого рода случайностей сформировалось это красивое поверье. Как часто летом в наш дом залетали птицы. Через открытую балконную дверь и через окна. Голуби, синицы, воробей, а вечером с наступлени-

ем темноты уже три раза залетали летучие мыши. Мороки с ними не оберешься. Одна, не сумев выбраться ночью, даже передневала, спрятавшись за картиной. И часто в эти дни кто-нибудь умирал. Так совпадало. Когда умерла мать, на улице пристала бродячая собака, поднялась со мной на третий этаж, виляла хвостом, загадочно улыбалась, но ничего из предложенного есть не стала. А о смерти брата я узнал в день, когда мне за городом встретился хомяк. Не домашний, живущий в клетке, а дикий, полевой, необычно большого размера. Он пробирался по асфальтовой дорожке вдоль бровки, а когда я вылез из машины, чтобы его подсадить, помочь перебраться на зеленый газон, он уже добрался до трещины между камнями и справился сам, выбрался из «каменных джунглей» на привычную мягкую землю.

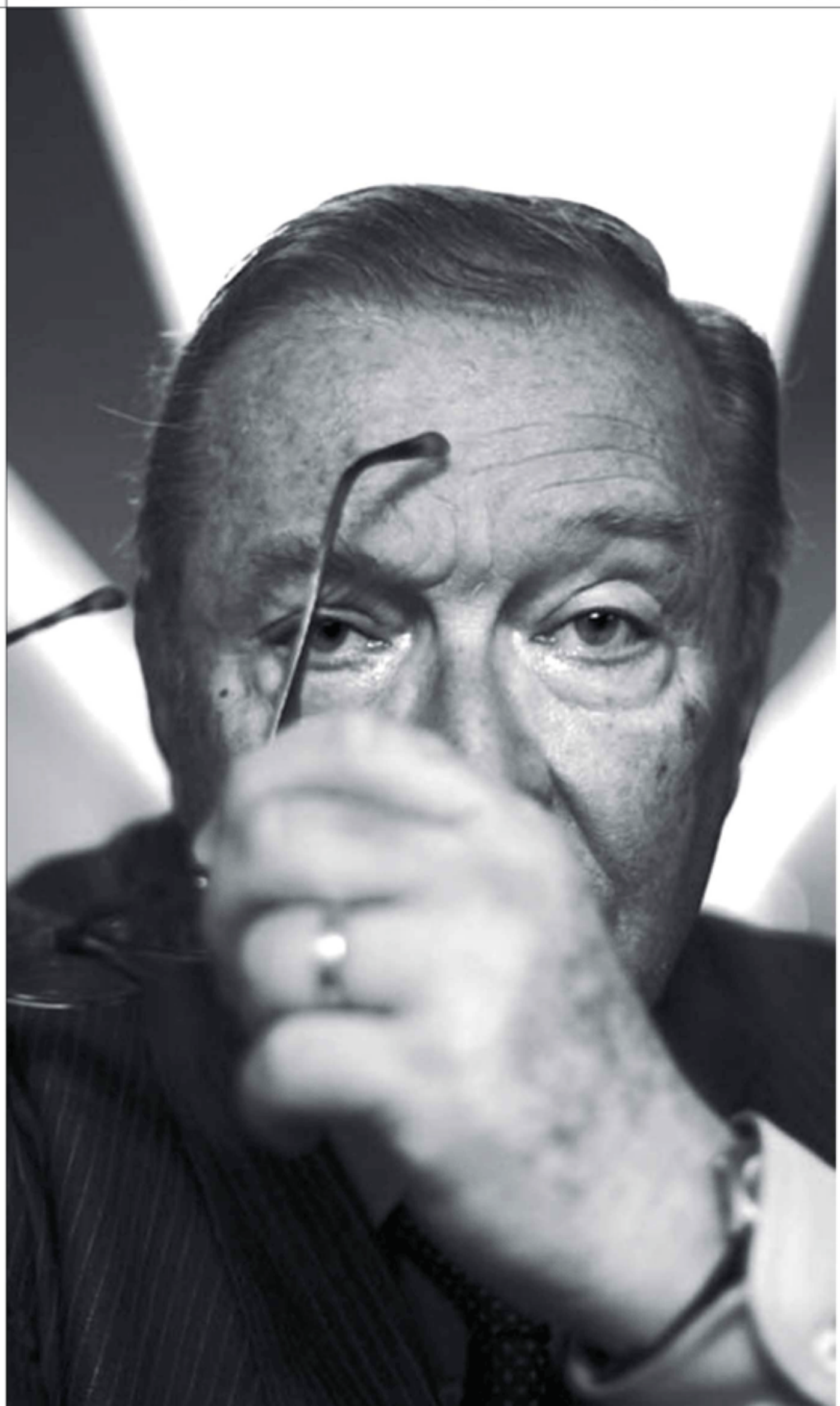
Нельзя показывать врачам фильм про врачей. Художникам про художников. И слесарям про слесарей. Все всегда найдут ошибки и будут нудно придираться к мелочам, заметным только им, узким спецам в своей области. Нельзя без улыбки подробно рассматривать гениальную картину Саврасова «Грачи прилетели» не то что орнитологу, но и просто грачевладельцу. Никакие это на картине не грачи. Что-то в общих чертах похожее, конечно, присутствует, если не присматриваться внимательно. Какие-то черные птицы. И если те, которые кружатся вдали, так называемая массовка, еще так-сяк, то этот потомок динозавров на переднем плане слева (с дурацкой круглой головой) совсем никуда не годится. Но тогда стоит вопрос, как назвать эту чудесную картину? Как у собаки Павлова желудочный сок выделяется при зажигании лампочки, так у всякого русского человека с раннего детства при словах «грачи прилетели» возникает в голове картинка ранней весны: мокрый снег, низкая тоскливая облачность, осязаемая мокрота внутри прохудившихся ботинок и обещание скорого тепла и света.

Какой бы интерьер, написанный Эмануэлом де Витте, вы ни рассматривали: синагоги, кальвинистской церкви или католического собора, — везде по переднему плану увидите собак. И мелких, и довольно крупных, породистых. Также в некоторых интерьерах мозолит глаза одна и та же мужская фигура в запоминающемся плаще. Какой-то зевака таскается туда-сюда от скуки. И художник за ним. Не увидите только злобной старухи из православного храма, которая обругает и выгонит из церкви не только зашедшую погреться собаку, а попрет и случайного посетителя, если тот забыл обнажить голову или неправильно держит руки. Кошек на картинах мастера я не нашел. Но это и понятно. Кошка в церкви неуместна, потому что с «нечистым» накоротке. Это видно по картине Лоренцо Лотто «Благовещение». Прямо в центре (хочется сказать: кадра) кошка злобно выгнула спину и ощерилась на ангела. Ему это, правда, до лампочки — он явился не кошек гладить, не сводничать, что допускает возможность выбора, а просто поставить девушку перед неотвратимым фактом.

Мои родители на крошечном участке возле крохотного дома всегда держали кур. Временами и кроликами занимались. И тех и других растили, чтобы принимать в пищу, как и их предки. Резали птицу, снимали с кроликов шкурки, выделывали и превращали в деньги. Были и кошки. Во дворе. Некоторые получали «грин-карту» на кухню — согреться у печи морозными зимними ночами, дальше, в комнаты, кошки не совались. В присутствии родителей, по крайней мере.

А мои кошки живут в доме, на улицу не ходят и спят везде. И еду для них приходится покупать специальную кошачью, и витамины для улучшения шерсти. И подавать болящим в постель. На подносе. А вместо кур я держу совершенно бесполезного грача с поломанным крылом и облезлую молодую ворону с перспективой выздоровления. Полная деградация и декаданс — иначе это не назовешь. Маньеризм и вырождение. Но червоточина кроется все-таки в наследственности: своих кроликов мама есть не могла. «Да, были люди в наше время, не то, что нынешнее племя!» — сказал поэт почти двести лет назад и был прав: народ мельчает.

Ч Т Е Н И Е



Кшиштоф Занусси

КШИШТОФ ЗАНУССИ

Казнь двойника

ПЬЕСА В ДВУХ ДЕЙСТВИЯХ

Недавно я был в гостях у Анджея Вайды в Варшаве, и он вспомнил карикатуру известного польского карикатуриста Млечко: на небесах раздается телефонный звонок, и Бог, узнав, что звонят из Польши, говорит секретарю: «Скажи, что меня нет дома». «Неужели Бог не ответил бы ни на один звонок из Польши?» — спросил я. Вайда задумался. «Пожалуй, нет, — улыбнулся он. — Бог бы ответил, если бы ему позвонил мой друг Кшиштоф Занусси». Этим все сказано.

Я согласен с Вайдой. Человек, который способен в Польше вести диалог с Богом о моральных ценностях современного мира, — это он, наш общий с Вайдой друг режиссер Кшиштоф Занусси. А вот и доказательство. Прочитайте его новую пьесу. Я не устаю удивляться его действенной моральной позиции, подкрепленной эстетическим вкусом и мощным импульсом исторического знания.

Виктор Ерофеев

Действующие лица

Адам — профессор, около восьмидесяти лет.
Конрад — около тридцати лет, скорее всего, меньше, чем больше.
Розалия — жена профессора, немного моложе мужа.
Рафал — шофер профессора, за восемьдесят лет.
Лаура — ассистентка профессора.
Уборщица.
Журналистка-1, за пятьдесят лет.
Журналистка-2, около двадцати лет.
Статисты: сотрудник гостиницы, тюремные надзиратели, священник, палач, фоторепортеры.

Действие первое

Сцена 1

Французская тюрьма. Полумрак. Стены из белой плитки. Эшафот с гильотиной. Надзиратель готовит смертника к казни. Отрезает воротничок рубашки. Вокруг мелькают фигуры в форме. Силуэт священника с крестом. Приговоренный целует крест. Крестится. Один раз. Второй... Надзиратель заламывает руки смертника за спину и пытается связать их веревкой.

К о н р а д (*смертник*). Я не стану мешать вам.

Надзиратель не уступает. Священник не вмешивается. Конрад крестится в последний раз и подчиняется. Руки связаны. Смертник ложится на эшафот. Палач проверяет положение головы, свет полностью гаснет, лишь лезвие сверкает во мраке. Палач освобождает запор. Нож со свистом падает вниз.

Сцена 2

Профессор просыпается от собственного крика.

Свет вырисовывает спальню в гостиничном номере.

На семейной кровати профессор с женой Розалией. Включает лампу. Жена профессора тут же поворачивается во сне на бок, профессор выключает свет. Спальня погружается во тьму.

Высвечивается гостиничный номер класса «люкс».

На авансцене салон, заставленный мебелью в стиле мещанского изобилия 70-х годов с приметами более поздних 90-х — такой стиль характерен для провинциальных городов, желающих казаться столицей.

Мы в Польше, во Вроцлаве, в конце 90-х. За окном вид на оперный театр.

Сцена 3

Шумно входит уборщица с пылесосом. Из спальни выходит недовольный профессор.

У б о р щ и ц а. Ой! Как же вы меня напугали. Тута мне в сердце прямо так счикнуло. Еще чуток — и инфаркт. Серьезно.

П р о ф е с с о р. А кто вас заставил лезть ко мне с пылесосом?

У б о р щ и ц а. Кто, кто? Надо убрать же?

П р о ф е с с о р. Ну надо, только почему прямо сейчас? Потому что вам так удобно?

У б о р щ и ц а. Если желаете, я могу прийти и позже, но, учтите, я убираю номера только до двух, потому что должна внучку из сада забрать.

П р о ф е с с о р. А какое мне дело, что вы должны. Что за логика? Вы обязаны убирать так, чтобы не мешать гостям. Я ведь вывесил на двери плакетку «Не беспокоить». Видели?

У б о р щ и ц а. Она повернута другой стороной, и там написано: «Сделать уборку».

П р о ф е с с о р. Кто-то перевернул?

У б о р щ и ц а. Очень часто ее переворачивают.

П р о ф е с с о р. Кто?

У б о р щ и ц а. Не знаю. Те, которые утром идут на завтрак.

П р о ф е с с о р. Зачем?

У б о р щ и ц а. Для шуток. Написано «Не беспокоить». А они уже встали. Ах так? Я уже встал, а они еще спят! И перевернут назло. Часто ведь так бывает: тот, кто страдает сам, хочет, чтобы и другие тоже чуток пострадали. Уж таковы люди.

П р о ф е с с о р. Тем, каковы люди, я занимаюсь уже шестьдесят лет. Постарайтесь прибрать номер до начала моего интервью. Жена еще спит. Когда мы оденемся, я позвоню.

У б о р щ и ц а. Это не поможет — нас только две уборщицы на весь отель, и мы убираем по очереди, иначе ничего не успеем. Уволили-то почти всех! Вот и не справляемся. Такое время пошло, что человеку ни передышечки.

П р о ф е с с о р. А прежде как было?

У б о р щ и ц а. Сами сравните! Когда прежде было дежурство, я один этаж убирала до двенадцати дня, и хватало время горячего чайку попить с сахаром и с подружкой часок поболтать.

П р о ф е с с о р. Но зарплата ведь была маленькая.

У б о р щ и ц а. Да, маленькая, но на все хватало. Тратить-то некуда было. Забыли, что ль? Магазины, они ведь пустые ж были, один уксус.

П р о ф е с с о р. Ну, разумеется, то, что прежде, всегда лучше того, что сегодня.

У б о р щ и ц а. Лучше будет только на том свете.

П р о ф е с с о р. А вы верите в тот свет?

У б о р щ и ц а. А почему мне не верить? Верю. Кабы там не было ни ада, ни рая, то что за справедливость была б тут у нас? Я вам честно скажу, мой муженек, бывший муж, повезло мне его схоронить, скотина страшная был, только деньги сосал, на ребенка не давал ни копейки, воровал, все, что на глаз попадет,

украдет, потом убил человека и наконец сам умер. И вы думаете, что такая скотина не угодит в ад?

П р о ф е с с о р. А он умер?

У б о р щ и ц а. Говорю же — умер. Слава богу! Сдох на бабе — во как! Ему еще и приятно было. И какая, скажите, тут справедливость? На бабе и кончил, и скончался.

П р о ф е с с о р. Быть может, жизнь его так обидела, что он начал вымещать на других свои обиды, комплексы и фрустрации.

У б о р щ и ц а. Всех жизнь обидела, но это не повод, чтобы другим пакостить. А вот в аду справедливость... Так мне повернуть, что ли, плакетку, чтоб никто не входил? А то щас придут проверять мини-бар.

Звонок в номер. Уборщица открывает дверь, на пороге официант с передвижным столиком.

Сцена 4

Привозят завтрак.

П р о ф е с с о р. Уже девять. Розалия, ты спишь? Уже девять! Вот-вот придут люди. Я занимаю ванную, а ты как хочешь.

Р о з а л и я. Адам, завтрак остынет.

П р о ф е с с о р. Наверняка привезли холодным.

Р о з а л и я. Тем более.

П р о ф е с с о р. Что «тем более»? Холодное блюдо не станет еще холоднее.

Профессор идет в ванную. Розалия подходит к окну и машет кому-то рукой. Профессор выглядывает из ванной и замечает ее жест.

П р о ф е с с о р. Кто там?

Розалия надевает очки.

Р о з а л и я. Мне кажется, там твой бывший шофер, как его звали? Рафал! Вроде постарел. Сам посмотри — он стоит у такси и улыбается.

П р о ф е с с о р. Рафал! Ты уверена, что это он?

Р о з а л и я. Если машет, значит, Рафал.

П р о ф е с с о р. Ну откуда он мог узнать, что я вчера приехал во Вроцлав и живу именно здесь? Ну откуда?

Р о з а л и я. Из газет, телевидения.

П р о ф е с с о р (*со злобой*). Что я живу здесь, именно в этом номере? На втором этаже? Окнами на театр? Подумай, что ты несешь. Он уже давным-давно, должно быть, на пенсии!

Р о з а л и я. Значит, подрабатывает в такси.

П р о ф е с с о р. Ну да, да, да, надо на что-то жить бедняге. Кстати, военная пенсия тоже немаленькая.

Р о з а л и я. Может, ему скучно?

П р о ф е с с о р. Ему не на кого стучать, поэтому ему и скучно! Таксист! А в такси он по старой привычке хотя бы подслушает, что говорят другие. И зачем ему специально сюда приезжать? Зачем?

Р о з а л и я. Возможно, что он просто тебе благодарен. Рафал возил тебя больше тридцати лет. Думаю, что и ты ему кое-что должен.

П р о ф е с с о р. Но когда это было? Ты забыла, что мы уже сорок лет живем за рубежом. Розалия, прошу, не стой у окна, а то он подумает, что ты его приглашаешь, он зайдет, а я не хочу с ним видеться.

Р о з а л и я. Он тебе что, мешает?

П р о ф е с с о р. Мешает! Во-первых, я не желаю, чтобы нас видел старый склеротик, потому что он нас убьет своей болтовней, а во-вторых, мешает то, что я не хочу ничего с ним вспоминать. Ни с ним, ни с другими. Я не живу тем, что было вчера или позавчера, и поэтому я хоть как-то держу форму. Кстати, которой все мне завидуют. Розалия, я живу тем, что есть.

Р о з а л и я. И по-прежнему соблазняешь студенток?

П р о ф е с с о р. А кто мне запретит? Ты? Всю жизнь у меня были любовные шашни, и ты на это смотрела сквозь пальцы.

Р о з а л и я. Разве у меня был выбор?

П р о ф е с с о р. Ты могла уйти, или не уходить, или делать то же, что делал я. Я всегда был готов уважать твою свободу. Ты могла быть независимой, самостоятельной, но ты предпочла, словно плющ, ползти по стволу и оплести меня сетью. Отвечай, почему ты это делала. Из жалости? Ванная свободная, можешь умыться.

Розалия молча уходит в ванную.

Сцена 5

Звонок в дверь.

Л а у р а (*из-за двери*). Господин профессор, это Лаура. Вы уже позавтракали?

П р о ф е с с о р. Завтракаем. Заходите. Кажется, открыто.

Входит Лаура.

Л а у р а. Могу я включить телевизор? В девять будет репортаж о вашем приезде.

П р о ф е с с о р. Ты думаешь, что меня он удивит? Я знаю, что сказал, и для меня сюрпризов не будет.

Профессор входит в салон.

Л а у р а. Но у меня для вас сюрприз.

П р о ф е с с о р. Я люблю сюрпризы только тогда, когда заранее знаю, чего ожидать. То есть сюрпризы без сюрпризов.

Л а у р а. Знаете ли вы, кто будет вашим водителем? Позвольте, я кое-кого вам покажу.

Лаура направляется к двери.

П р о ф е с с о р. А зачем нам водитель? Здесь во Вроцлаве мы везде дойдем пешком. Это же не Сан-Франциско.

Л а у р а. Ну что вы, может пойти дождь. (*Подходит к двери.*) Вашим водителем будет человек хорошо вам знакомый... вот!

Лаура открывает дверь. Входит Рафал. Он отдает честь, хотя на нем нет головного убора.

Р а ф а л. Товарищ капитан! Капрал Рокита готов исполнить приказ!

П р о ф е с с о р. Я не отдавал никакого приказа.

Тишина.

Р а ф а л (*провоцирует*). Никогда, никакого? А я вот парочку приказов товарища капитана хорошо помню — как их забыть? «Готовься, цельсь, огонь!»

П р о ф е с с о р. Интересно.

Р а ф а л. Для одних интересно, а для других неинтересно.

П р о ф е с с о р (*Лауре*). Мы можем ехать? Или будут какие-то интервью?

Л а у р а. Будут. Журналисты уже ждут. Я подумала: пусть они все вместе зададут свои вопросы. Так будет быстрее.

П р о ф е с с о р. Но вы хоть что-нибудь про них знаете? Какой они ориентации? Мой ассистент должен все знать заранее.

Л а у р а. Я уверена, что все в полном восторге от господина профессора.

П р о ф е с с о р. Откуда эта уверенность? Сегодня агрессия продается лучше, чем глубина. Ну ладно-ладно, зовите их.

Профессор на миг удаляется в спальню. Рафал встает в углу и за всем внимательно наблюдает, как профессиональный агент.

Сцена 6

Входят журналисты — две женщины, Журналистка-1 и Журналистка-2, и молодой мужчина — Конрад.

Лаура с удивлением смотрит на Конрада.

Л а у р а (*Конраду*). Извините, но вы не были записаны на интервью.

К о н р а д. Не был, но разрешите мне тоже поговорить с профессором. Пожалуйста.

Л а у р а. Я не знаю, когда у профессора найдется время для вас — у него напряженный график. Мне даже сложно представить, когда и куда вас втиснуть.

К о н р а д. А если я сейчас присоединюсь к беседе?

Л а у р а. Но эти интервью были заранее запланированы, профессор выделил специальное время именно для этих вопросов.

К о н р а д. У меня тоже найдутся вопросы.

Л а у р а (*осторожно*). Но от чьего имени вы будете их задавать? Вы же понимаете, что профессор далеко не со всеми желает общаться. Кое с кем он говорить просто не будет.

К о н р а д. Как это понимать? Демократ, известный защитник гражданских свобод, мировой авторитет не будет говорить кое с кем?

Л а у р а (*задорно*). А вы что — «кое-кто»?

К о н р а д. Позвольте вас буквально на секунду. В коридор. Одно слово. Тет-а-тет.

Конрад делает «соблазнительное» лицо, Лаура колеблется. Конрад хватает ее за руку, и они исчезают в коридоре. Оставленные журналистки реагируют на происшедшее с явным удивлением.

Ж у р н а л и с т к а - 1. Ты его знаешь?

Журналистка-2 пожимает плечами. Входит профессор. Удивленный отсутствием Лауры, он сухо здоровается с журналистками. Лаура поспешно возвращается вместе с Конрадом. Заметно, что между ними что-то произошло.

Л а у р а. Пожалуйста, представьтесь. (*Указывает на Журналистку-1.*) Госпожа из нашего регионального еженедельника, а эта госпожа (*указывает на Журналистку-2*) из университетской газеты. (*Конраду.*) А вы, я не спросила, откуда вы?

К о н р а д. Разве это важно? Скажите профессору, что я из Польши!

П р о ф е с с о р. Из Польши — откуда же?

К о н р а д. Из самого центра. Из Свентокшиских гор, оттуда, где после войны вы, господин профессор, воевали с реакцией. Не забыли?

П р о ф е с с о р. Я воевал во многих местах. Я всю жизнь воевал.

К о н р а д. С реакцией?

П р о ф е с с о р. Наверное, вы из этих консервативно-националистических газетенок?

К о н р а д. Нет. У меня нет никакой политической окраски.

П р о ф е с с о р. Жалко, что вы такой бесцветный. Но, пожалуйста, начинайте. У нас мало времени.

Л а у р а. Может быть, нам лучше выйти? Потому что он мне представился по-другому.

П р о ф е с с о р. А как?

Л а у р а (*Конраду*). Вы сказали, что у вас родственные связи с профессором. Вы соврали?

К о н р а д. Нет.

Профессор нехотя соглашается оставить Конрада, но видно, что больше всего его злит присутствие Рафала, тем более что бывший шофер передает Розалии какой-то сувенирчик, всем поведением намекая на близкие отношения.

Ж у р н а л и с т к а - 1. Профессор, не раскроете ли тайну, о чем будет ваша лекция?

П р о ф е с с о р. Зачем мне что-то раскрывать. Тем более тайну. Придите и послушайте. Тогда через два часа тайна раскроется сама собой.

Ж у р н а л и с т к а - 2. В таком случае я спрошу о другом. О чем не будет ни слова на лекции — про ваши отношения с женщинами.

П р о ф е с с о р. Есть ли у меня половые отношения с женщинами? Отвечаю. Да, есть, даже в моем преклонном возрасте.

Ж у р н а л и с т к а - 2 (*хихикнув*). Я не об этом. Я имела в виду другое. Видите ли вы перемены в том, какую роль стали играть женщины в современной Польше?

П р о ф е с с о р. Посмотрите в Интернете. Я многократно писал об этом.

Ж у р н а л и с т к а - 2. Я знаю, читала, и поэтому спрашиваю, профессор: свободнее ли стала женщина в сегодняшней Польше, чем была во времена Польской Народной Республики?

П р о ф е с с о р. К сожалению, в Польше все еще преобладает рутинная, отжившая свое традиционная модель семьи.

К о н р а д. Но вы сами как раз живете в традиционной модели.

П р о ф е с с о р. Что вы об этом знаете! Вы заявили, что у вас со мной родственные связи. Какие? Кто вы такой, в конце концов?

К о н р а д. Да, заявил, но об этом лучше поговорить без свидетелей.

П р о ф е с с о р (*сильно раздражен*). Не знаю, будет ли такая возможность. Я очень занят, а завтра утром вылетаю обратно в Штаты, так что, сами видите, у нас не много шансов для общения, к тому же вы... Вы даже не представились.

Конрад вскакивает, достает визитку и немного шутовским жестом подает ее профессору, держа карточку по-японски — двумя руками. Профессор оценивает шутку и благодарит по-японски.

П р о ф е с с о р. Аригато. (*Читает визитную карточку.*) Откуда я знаю эту фамилию?

К о н р а д. Я написал вам длинное письмо.

П р о ф е с с о р. Я получаю много писем... Кажется, вы пытались попасть на стажировку в университет Беркли?

К о н р а д. Между прочим, и об этом тоже писал.

П р о ф е с с о р. А свои статьи, публикации? Присылали?

К о н р а д. Нет. В моем письме я лишь полемизировал с вами.

П р о ф е с с о р. Вы полемизировали? Со мной?! По какому вопросу?

К о н р а д. Я поставил под сомнение ваши тезисы насчет постсовременности.

П р о ф е с с о р. Раньше многие со мной не соглашались, но сейчас это случается все реже и реже. Вы оказались в меньшинстве. И с чем же вы не согласны, юноша?

К о н р а д. По правде говоря, со всем.

П р о ф е с с о р. Если со всем, то можно считать, что ваше письмо ни о чем.

К о н р а д. Я писал: откуда у вас такая уверенность насчет перемены климата? Вы же гуманитарий, не климатолог, почти что профан, но вы безоговорочно поддержали тезис бывшего кандидата в президенты Эла Гора, который является чистым политиком.

П р о ф е с с о р. И Нобелевским лауреатом!

К о н р а д. Но разве не ясно, что это был чисто политический «Нобель», премия самим себе, а тезисы о глобальном потеплении климата не имеют серьезной научной базы.

П р о ф е с с о р. Что вы несете!

К о н р а д. Существует другой тезис о том, что климат Земли, наоборот, будет охлаждаться и это не имеет ничего общего с действиями человека и парниковым эффектом!

П р о ф е с с о р. Вы говорите чушь. Большинство мировых ученых считают, что идет тотальное потепление.

К о н р а д. А может быть, это вы, профессор, несете чушь, ссылаясь в науке на большинство! Большинство — категория из области политической демократии, а демократия для истины не аргумент. Большинство, как правило, ошибается. Во времена Коперника большинство ученых были на стороне Птолемея, и во времена Эйнштейна большинство было против Эйнштейна. Вы подчинили науку политике. Именно в этом я вас упрекал. В том, что популярные слоганы принимаются сегодня на веру, без всякой критики. А без критики наука — удел бездельников.

П р о ф е с с о р. Кто существует вне критики? Я? Вы обвинили меня в безделье. Забавно. Да я всю жизнь был гиперкритичен! Удивительно слышать такое. Гораздо чаще меня обвиняют в том, что я менял свои взгляды, и это правда, потому что я всегда критичен к себе.

К о н р а д. И по отношению к марксизму тоже?

П р о ф е с с о р. Тоже. Раньше я был марксистом, а сегодня я уже намного дальше. (*Замечает, что одна из журналисток включила диктофон, и делает знак рукой, что не желает, чтобы эта часть беседы была записана.*) Ничего себе заявление! Я без всякой критики принимаю на веру любые понятия. Может быть,

вы еще перечислите какие?.. Боюсь, что такое легкомыслие в формулировках помешает вашей стажировке в Беркли.

К о н р а д. Вы пользуетесь набором дешевых, неопределенных понятий — модных, но не имеющих никакого значения.

П р о ф е с с о р. Какие же это понятия? Назовите!

К о н р а д. «Исключение». «Толерантность».

П р о ф е с с о р. Ну и ну! Разве в нашем мире нет исключений из правил? Разве вы не встречались с явлениями толерантности?

К о н р а д. Встречался. Этот пример — вы. Вы нетерпимы по отношению к другим взглядам, а лучшее тому доказательство — ваши слова о том, что я не могу рассчитывать на стажировку в вашем университете.

П р о ф е с с о р. И я решительно поддерживаю свое мнение. Беркли не для вас. У вас тоталитарные замашки. В отношении таких, как вы, у нас применяется старинное революционное кредо: «Нет свободы врагам свободы». Но это не отменяет принципа толерантности.

К о н р а д. Тогда что же такое толерантность?

П р о ф е с с о р. Сами ответьте, если вы поставили ее под сомнение.

К о н р а д. Толерантность не относится к чему-то хорошему, потому что хорошее мы легко принимаем. Хорошее не нужно специально терпеть. Плохое, в свою очередь, тоже терпеть нельзя, следовательно, вся ваша толерантность относится к неопределенной, мутной, неясной сфере понятий.

П р о ф е с с о р. Это жалкая эквилибристика словесами, но одно вы — случайно — заметили правильно: мутная сфера. Суть в том, что мутно всё. Вы воображаете, что, если скажете — вот добро, все с вами будут согласны? Нет. Скажете: это зло. Так же. Для одних это добро, а для других зло.

К о н р а д. Значит, если я у кого-то украду велосипед — это хорошо, а если кто-то украдет велосипед у меня — плохо?

П р о ф е с с о р. Да, именно так. Все моральные понятия относительны, поэтому нет абсолютной морали, так же как и нет никаких других ценностей, которые имели бы абсолютный характер, ни в науке, ни в искусстве, ни в культуре.

К о н р а д. И поэтому вы так заботитесь о культурном разнообразии.

П р о ф е с с о р. Это общепринятое понятие.

К о н р а д. Да, общепринятое. Но верное ли оно? Давайте присмотримся к нему критически. Мы воспеваем разнообразность, когда не умеем что-то оценивать. Если мы не знаем, что из явлений или предметов лучше, мы говорим: «Пускай будет разнообразное». Но ведь в культуре есть вещи лучше и хуже.

П р о ф е с с о р. И вы еще скажете, что есть культуры лучше и хуже. Это уже прямой шаг к фашизму.

К о н р а д. Да вы что? Фашизм рождается как раз из мути, из неуверенности, из суматохи и хаоса, а о культурах известно, что одни культуры развиваются, в то время как другие умирают. Одни угасают, другие их поглощают.

П р о ф е с с о р. Это культурный империализм.

К о н р а д. А ежели более развитая культура поглощает менее развитую, это, кажется, хорошо. Когда Рим впитал быт и привычки варваров, он помог в их развитии.

П р о ф е с с о р. Да вы, кажется, на самом деле фашист.

К о н р а д. Но почему? Ведь фашизм был варварством.

Профессор замечает, что Лаура ненавязчиво показывает на часы.

П р о ф е с с о р. Вы не можете один монополизировать интервью, мы перейдем к дамам, а вы еще раз хорошенько обдумайте всю ту чепуху, что вы наговорили. (*Журналистке-1.*) Пожалуйста, у вас есть вопросы?

Ж у р н а л и с т к а - 1. Вы были удостоены многих престижных премий. Вы человек успеха, пользующийся всеобщим уважением, человек хорошего здоровья, состоятельный, можете ли вы сказать, что у вас была вполне удачная жизнь?

П р о ф е с с о р. Если принять во внимание, насколько сложные были времена, то есть какими сложными были условия бытия, я, кажется, могу сказать, что да. Моя жизнь удалась.

Ж у р н а л и с т к а - 2. А вы о чем-нибудь жалеете?

П р о ф е с с о р. Жалею ли? Вы знаете, в одном фильме я видел, как самая пожилая жительница Исландии, ей было тогда сто десять лет, на вопрос, о чем она жалеет, ответила, что жалеет о том, что начала курить, только когда ей исполнилось девяносто. Может, ее подкупил какой-то табачный концерн, а она повелась на деньги, думая о деньжатах для внуков.

Ж у р н а л и с т к а - 1. А у вас нет внуков?

П р о ф е с с о р. Нет.

Ж у р н а л и с т к а - 2. А в 50-е годы, когда вы пришли в университет, вы участвовали в увольнении старых профессоров. Вы об этом не жалеете?

П р о ф е с с о р. Нет, не жалею. Надо было поменять научный состав.

К о н р а д. А сегодня разве не надо?

П р о ф е с с о р. Надо. Уже поменяли. Сам я давно на пенсии.

Ж у р н а л и с т к а - 2. С какими чувствами вы вернулись в страну, которую были вынуждены покинуть много лет назад?

П р о ф е с с о р. Я покинул другую страну. Я уехал из коммунистической Польши, а приехал в демократическую, ту, которая через несколько лет станет членом Европейского Союза и где в гораздо большей степени соблюдают права человека.

К о н р а д. А вы? Вы-то сами их всегда соблюдали?

П р о ф е с с о р. Я ждал этот вопрос от вас. Провокации — ваш конек. Вы хотите, чтобы я покаялся. Но за что? За то, что после войны я боролся с террористами так, как в наше время борются с ними все цивилизованные страны мира? Вы хотите, чтобы я сказал, что я жалею, что был политофицером и что два раза был ранен, а этот человек (*указывает на Рафала*), этот человек меня спас, иначе я бы здесь сегодня с вами не беседовал...

Ж у р н а л и с т к а - 1. Расскажите нам поподробнее об этом. Это невероятно интересно. В каких обстоятельствах это произошло?

П р о ф е с с о р (*Рафалу*). Как называлось это поселение? Грохолице?

Р а ф а л. Грохолице, товарищ капитан. Мы работали в том доме на главной площади, да мы и жили там, где работали, потому что так было безопасно.

К о н р а д. Это было Управление безопасности?

П р о ф е с с о р. Было. Конечно. Еще спросите, была ли в подвале тюрьма. Была. Мы с врагами не цацкались, они, кстати, с нами тоже не целовались. Однажды на меня устроили засаду эти парни из леса — вошли в квартиру пожилой пары, на противоположной стороне площади. Квартира эта была с балконом. Балкон как раз выходил на Управление безопасности. Так они этих стариков несчастных закрыли в уборной, ванной у них не было. Бедные люди, маленький городок. Но это не всё. Эти парни из леса заставили старуху раздеться! Представьте себе, почти догола. Она решила, что ее сейчас изнасилуют, а тут один надел ее шмотки и вышел на балкончик развешивать белье: скатерть, простыни... Развесил так, чтобы закрыть вид с улицы. А потом залег с винтовкой и ждал, потому что он откуда-то знал, что я вечером должен уехать. Конечно, с охраной уехать, чтобы враги не отважились обстрелять нас где-нибудь в поле или в лесу. Но здесь, укрывшись на балконе, он смог бы запросто всадить в меня пулю. В ту минуту, когда я делал три шага от дверей Управления до автомобиля. Но парню не повезло. Я в тот день засиделся с кучей бумаг, а тут — надо ж произойти такому — что случилось, ну, что?

Р а ф а л. Туман!

П р о ф е с с о р. Да, случился туман. Из-за тумана я никуда не поехал. Отложил до утра. Утром туман немного рассеялся, и когда я вышел к машине, он выстрелил, но промахнулся... не шутка всю ночь пролежать на балконе, мышцы затекли. Там мы его и поймали.

К о н р а д. А он потом выдавал других?

П р о ф е с с о р. Думаешь, что ты бы не выдавал? Ха, ха. Героев нет. Ты бы тоже стал выдавать.

К о н р а д. Выдавал во время пыток?

П р о ф е с с о р. Когда на кону твоя жизнь, нет времени поиграть в Версаль. История не ходит прямыми аллеями.

К о н р а д. А права человека?

П р о ф е с с о р. Это сегодня можно соблюдать права человека, и когда американцы их нарушают, я в Беркли иду на демонстрацию плечом к плечу с моими студентами.

К о н р а д. А что было потом?

П р о ф е с с о р. Потом? А что должно быть? Полевой суд и пуля в лоб. Справедливо. Мы были официальной властью во времена, когда права власти были шире прав человека. (*Пауза.*) Знаешь, мне кажется, что ты явился сюда в поисках дешевой сенсации, вынюхивать, ставить ловушки. По существу, тебя не интересует, зачем я сюда приехал, не интересует профессор Адам, тебе интереснее мусор истории. Вот твоя цель — огромная куча мусора, свалка ужасов, ты алчешь разгребать то, что давно прошло. А я приехал не вспоминать, а бороться, чтобы тот ужас больше не повторился. Вот почему я работаю над психологией мира. Я очень рад с вами проститься. До свидания. (*Пауза.*) Милым дамам тоже, потому что время закончилось.

Журналистки и Конрад направляются к выходу.

К о н р а д. Еще минуту... гляньте-ка на меня. Посмотрите.

П р о ф е с с о р. А зачем?

К о н р а д. Не напоминаю ли я вам кого-то?

П р о ф е с с о р. Молодой человек, мне за восемьдесят, и я видел в жизни столько людей, что каждый мне кого-то напоминает.

К о н р а д. Вы не имеете ничего против, если я приду на вашу лекцию?

П р о ф е с с о р. Почему я должен иметь что-то против? Вход свободный.

Сцена 7

Конрад уходит. Из спальни выглядывает Розалия. Она почти готова к выходу.

Р о з а л и я. Чего он хотел? Он тебе угрожал?

П р о ф е с с о р. У тебя с головой в порядке? Чем он мог мне угрожать? Что нагадит на ковер?

Р о з а л и я. На какой ковер? У нас нет никакого ковра.

П р о ф е с с о р. Забыла, как тот левак, австралийский писака, обиделся на Польшу и в знак протеста насрал на ковер в варшавской гостинице?

Р о з а л и я. Но почему?

П р о ф е с с о р. Потому что решил, что мы идем в сторону капитализма. А ковер — символ этого нового курса.

Р о з а л и я. С чего он так решил?

П р о ф е с с о р. Ну, роскошь. Тогда, при Брежневе, построили первую гостиницу в западном стиле, и левак как раз в ней жил и заодно протестовал. Насрал там, где жил... Странно только то, что это был австралиец, а не поляк.

Р о з а л и я. А этот сегодня чего хотел?

П р о ф е с с о р. Не знаю и не хочу знать. Сегодня столько молодых хотят привлечь к себе внимание. Они ищут любые причины для протеста. У меня полно таких студентов. Это не позиция, а самореклама. Пиар.

Р о з а л и я. Но этот, кажется, уже не студент. Он сказал, что придет на твою лекцию.

П р о ф е с с о р. Пусть приходит. Пусть устроит самосожжение, пусть. Сколько было уже всяких инцидентов во время моих лекций. Это хорошо, прессе будет о чем писать.

Р о з а л и я. Хорошо, когда пишут плохо? И так плохо пишут. У тебя масса откликов. Каждый второй — это какой-то упрек, какая-то давняя грязь, вытянутая наружу. Почему молодые так любят очернительство? Почему мстят грязью?

П р о ф е с с о р. Потому что живут в легкие времена. Их никто не искушал, не ставил к стенке. Вот и думают, что они лучше нас, думают, что повели бы себя не так, как мы. Их мнимое превосходство — это самообман. Элементарное отсутствие воображения, патологическая неспособность к эмпатии.

Р о з а л и я. Но ты уверен, что с законной точки зрения они ничего с тобой не могут поделать?

П р о ф е с с о р. Всегда могут, но только беззаконно.
Розалия, по всей видимости, заволновалась.
П р о ф е с с о р. Не волнуйся, мы завтра улетаем.
Р о з а л и я. Но здесь хотят отметить твой юбилей.
П р о ф е с с о р. Это только через три года.
Стук в дверь. Входит Лаура с Рафалом.
Л а у р а. Пора.
Р а ф а л. Понести что-нибудь, может быть, ноутбук?
П р о ф е с с о р. Мой ноутбук — моя голова.

Сцена 8

Зал конгресса. Перед опущенным занавесом трибуна и экран, на котором видно лицо профессора. Он заканчивает свой доклад.

П р о ф е с с о р. Постсовременность освободила нас от ига правды в качестве абсолютного понятия, которая всегда прощала грехи любому проявлению фанатизма, совершенного во имя этой же правды, самозваными депозитариями, носителями этой же правды. Похожую роль всепрощения выполняет и понятие «справедливость». В людях изначально заложено архетипичное стремление к порядку, которое в хаотическом мире, по сути, вступает в противоречие с мироустройством и потому является стремлением абсурдным и, на свой лад, даже вредным. Справедливость неминуемо влечет за собой понятия «наказание», «искупление грехов», «расплата за зло», которое случилось. В общем подсознании людей наказание имеет очистительную силу, потому что наказание восстанавливает видимость порядка.

Да, именно видимость!

Я говорю «видимость», так как настоящий проницательный ум, ум, свободный от предрассудков и дифракции религиозного мышления, отчетливо понимает, что так называемое зло является понятием относительным, а предполагаемый виновник беды является лишь частицей хаоса, который данное зло сотворяет.

Развитому обществу давно известно понятие «неумышленная вина». В автокатастрофе никто никого не хотел убивать, но обстоятельства жизни, сам естественный беспорядок бытия, безличный хаос довели до этого события. Кто-то будет наказан, хотя бы шофер, хотя мы знаем, что он не имел плохих намерений. Был гололед.

Судья скажет, что виновный превысил скорость, но это относится только к конкретной ситуации, в то же самое время при других обстоятельствах точно такая же скорость не подлежала бы осуждению. Общество требует, чтобы была определена вина человека, потому что только угроза расплаты дает гарантию безопасности, гарантию того, что данная ситуация не повторится.

Но в то же время мы прекрасно знаем, что это не так. Мы лжем сами себе. Очередной автомобиль ударит очередного прохожего, несмотря на то что водитель и тут не хотел никого убивать.

Слышу незримые возражения зала: это банальности. Да, автотранспорт предоставляет нам банальные примеры.

Что ж, пойдем глубже. Более яркие примеры можно найти на дне нашего подсознания. Заметили ли вы, господа, что часто, узнав о чьей-то неизлечимой болезни, мы подсознательно ищем источник болезни в жертве: если он пил или курил, употреблял наркотики, значит, сам виноват. Эта страшная болезнь дело его рук, говорим мы сами себе. Еще проще убедить себя в источниках вины, если больной унаследовал аномалии от родителей. Ах так! Значит, он был обречен с минуты рождения, значит, его несчастье было неизбежным. Остается эмпатия, самоустранение, вежливое понимание, которое с нашей стороны не требует уже никаких моральных усилий. Несчастному можно уже не сочувствовать. Случилось, и ничего нельзя сделать. Вот он — момент истины! И в этот миг разрушается вся фальшивая концепция справедливости, потому что согласно здравому смыслу ее нет. Раз ее нет в природе, ее не будет и в обществе. Будет закон, будет функционировать страхование от нежелаемых и невыгодных случаев, но, господа, с эрой абсолютной справедливости пора расстаться, как с обременяющим че-

ловечество пережитком. Сбросим иго самообмана, избавимся от тоталитарной концепции абсолютной правды и идеальной справедливости. Этого требует от нас постсовременность!

Мое время истекло, осталась еще пара минут на пару вопросов.

Среди слушателей появляется Конрад.

К о н р а д. Могли бы вы, господин профессор, прокомментировать один случай, ставший известным во Франции, когда в 50-е годы один молодой человек участвовал в ограблении банка и, убегая, застрелил полицейского. Грабитель был приговорен к смерти. В течение нескольких лет, проведенных в тюрьме в ожидании казни, он пережил глубокую духовную перемену, написал несколько пронзительных книг, получил прощение семьи полицейского, но, несмотря на это, президент Франции Рене Коти все же не смог его помиловать, потому что таким было решение суда. Приговор не отменили. Смертная казнь была исполнена, и тот молодой человек сегодня стал кандидатом для причисления к лику святых. Церковь находит в его духовном перерождении проявление истинной святости.

П р о ф е с с о р. О святости мне сказать абсолютно нечего, поскольку это понятие носит только религиозный характер, а что касается самой истории, то ее героя звали Жак Феш и его случай как раз является наглядным примером полной абсурдности того, что нам кажется справедливостью. Зачем надо было убивать того, кто больше никого не убьет? Для того чтобы напугать для острастки других? Напрасно! Они все равно не испугаются того, что случилось с другим человеком, так как сочтут, что это их никак не касается.

К о н р а д. А вас касается?

П р о ф е с с о р. Я не понимаю вопроса.

К о н р а д. Но вы же тоже убили.

Тишина.

П р о ф е с с о р. Думаю, у вас не все в порядке с головой.

К о н р а д. Вы же прекрасно знаете, я говорю правду.

П р о ф е с с о р. Лжец. Вы будете отвечать за клевету!

К о н р а д. А вы должны отвечать за убийство.

П р о ф е с с о р. Что значит «должны»? Кому «должны»? Или это вы один так хотите?

К о н р а д. Этого требует справедливость. Все ваши выводы и аргументы — полный вздор.

П р о ф е с с о р. Оставайтесь при своем мнении. У других есть вопросы?

Сцена 9

После лекции и сопутствующих церемоний — обязательного ужина и концерта — профессор с женой возвращаются в гостиничный номер. Он открывает дверь, пропускает Розалию и вдруг замечает Конрада, стоящего у стены в коридоре. Молодой человек пытается войти в номер, но профессор заслоняет ему дорогу.

П р о ф е с с о р. А вы зачем?

К о н р а д. Закончить наш разговор.

П р о ф е с с о р. Какой разговор, он даже не начался. У меня нет желания с вами общаться. Прощайте.

К о н р а д (*ногой блокирует дверь*). Речь не о том, чего вы желаете.

П р о ф е с с о р. Я позову охрану. Розалия! Звони на ресепшн.

Розалия уже в ванной, и она не слышит профессора.

Р о з а л и я. Сейчас.

П р о ф е с с о р. В ванной есть телефон, набери 09.

Р о з а л и я. Что? Я не слышу.

Профессор хочет сам взять телефон, но Конрад решительно входит в номер, захлопывает дверь, после чего ловким движением выхватывает трубку из рук хозяина.

К о н р а д. У вас нет шансов.

П р о ф е с с о р. Увидим. Выметайся отсюда! Сейчас же!

Голос профессора выдает бывшего военного.

К о н р а д. Я не уйду, лучше сразу вырезать язву.

П р о ф е с с о р. Какую язву?

К о н р а д. Об этом мы и будем с вами говорить.

П р о ф е с с о р. Не будем... Выметайся!

Профессор хочет выйти в коридор и позвать на помощь, но Конрад преграждает ему путь.

К о н р а д. Я вас заставлю говорить. Лучше по-хорошему согласитесь, пока мы с вами наедине, в противном случае мы будем говорить в суде, при свидетелях.

П р о ф е с с о р. Какой еще суд! Утром я лечу в Калифорнию.

К о н р а д. И вернетесь оттуда в наручниках.

Входит Розалия. Она в ночной рубашке. Чтобы скрыть смущение, она улыбается.

Р о з а л и я. О! А я и не знала, что у нас гости.

П р о ф е с с о р. Оставь нас, пожалуйста!

Розалия выходит.

П р о ф е с с о р. Хорошо. Я вас слушаю.

К о н р а д. Это вы должны говорить, не я.

П р о ф е с с о р. Что я должен говорить? Вы снова хотите взять интервью? Посмотрите, который час! Повторяю, утром у меня самолет.

К о н р а д. А что, если завтра в аэропорту вы будете арестованы?

П р о ф е с с о р. Вы шутите, не те времена. У меня американский паспорт. Американский!

К о н р а д. Но вы же отлично знаете — против вас давно заведено дело.

П р о ф е с с о р. Не смешите. Дело по расследованию событий шестидесятилетней давности? Это даже не абсурд, а политический цирк. В Польше хотят воскресить призраки прошлого? Как в кино про вампиров — надо воткнуть осиновый кол призраку прямо в сердце.

К о н р а д. Лучше бы воскресить умерших.

П р о ф е с с о р. Воскресение — это лишь христианский миф, вы же в этом разбираетесь. Я рационалист и никого воскресить не могу.

К о н р а д. Но если бы вы могли воскресить?

П р о ф е с с о р. Кого?

К о н р а д. Кого-то из тех, которых вы убили.

П р о ф е с с о р. Что вы несете? Вы, кажется, действительно ничего не понимаете. Понимаете ли вы, юноша, что означает слово «война»?

К о н р а д. Это было уже после войны.

П р о ф е с с о р. Война продолжалась еще много лет.

К о н р а д. Партизанская.

П р о ф е с с о р. Банды, остатки реакции... сегодня мы называем их террористами.

К о н р а д. Люди проигранного, но правого дела.

П р о ф е с с о р. Либо — либо. Либо проигранного, либо правого.

К о н р а д. Вы так считаете? Точь-в-точь, как нацисты, но это, конечно, понятно. У вас с нацизмом общее кредо: правильно то, что побеждает.

П р о ф е с с о р. Мы так думали, когда верили в правоту Гегеля.

К о н р а д. А вы когда-то верили в правоту?

П р о ф е с с о р. Да.

К о н р а д. Но сегодня вы признаете, что это была ошибка.

П р о ф е с с о р. Нет, в те времена эта позиция была правильной. Сегодня времена другие, и мы думаем по-другому.

К о н р а д. Кто мы?

П р о ф е с с о р. Люди, которые пользуются умом и к которым заочно я причисляю даже вас.

К о н р а д. Включает ли разум субстанцию совести, или это два автономных понятия? Без совести разум всегда неразумен, без разума совесть бессовестна.

П р о ф е с с о р. Вы, кажется, никогда не изучали философию.

К о н р а д. Я изучал историю.

П р о ф е с с о р. Существует ли в истории понятие «совесть»? Вопрос не имеет ответа. Где это вы с ней встретились — мне вот как-то не удалось.

К о н р а д. А вы сами-то допускаете хотя бы такое понятие «совесть»?

П р о ф е с с о р. Допускаю, потому что люди им часто пользуются. Я пытаюсь понять, кто что имеет в виду, когда использует это слово.

К о н р а д. А вы сами его используете?

П р о ф е с с о р. Вы же слышите, что использую.

К о н р а д. А как с тем, чтобы применить понятие «совесть» к себе самому?

П р о ф е с с о р. Послушайте, я пытаюсь понять, что вы делаете в моем номере посреди ночи. И уж точно я не намерен перед вами исповедоваться. Каждый изложил свои тезисы. Наши взгляды различны, к консенсусу мы не придем. Мы можем либо попрощаться, как цивилизованные люди, либо...

К о н р а д. Либо?

П р о ф е с с о р (*орет*). Либо я позову охранников, и они вас отсюда вышвырнут и заодно набьют вам морду. Скажите, как вас зовут?

К о н р а д. Зачем вам это знать?

П р о ф е с с о р. Незачем! В милиции без проблем установят вашу личность.

К о н р а д. Сейчас милиция зовется полицией. И не стращайте меня, не тратьте зря время.

П р о ф е с с о р. Вы правы — довольно тратить время впустую. Сейчас ночь, нам завтра рано вставать, жена спит, надеюсь, мы не разбудили ее нашими криками.

К о н р а д. Это вы кричали.

П р о ф е с с о р. Короче, или вы выходите, или я звоню.

Конрад выдергивает телефонный провод из розетки.

К о н р а д. Вы уже никуда не позвоните.

Внезапно профессор бросается к своему пиджаку, выхватывает мобильный телефон. Но Конрад вырывает мобильник.

К о н р а д. Так легко вы от меня не избавитесь.

В двери спальни появляется Розалия в ночной рубашке. Увидев Конрада, она делает шаг назад.

П р о ф е с с о р. Войди!

Р о з а л и я. Я не одета.

П р о ф е с с о р. Войди!

Р о з а л и я. Подожди, я должна найти халат.

П р о ф е с с о р. Он в ванной.

Р о з а л и я. Но это гостиничный, он мне мал.

П р о ф е с с о р. Перестань нудить, войди.

Р о з а л и я. Не ори, ничего не происходит.

П р о ф е с с о р. Как раз происходит.

Розалия появляется в собственном халате, улыбается Конраду, здоровается и протягивает ему руку для поцелуя. Профессор пытается пройти к выходу, но Конрад перегораживает ему дорогу.

К о н р а д. Нет, вы не уйдете от разговора.

П р о ф е с с о р (*Розалии*). Ждет ли еще Рафал?

Р о з а л и я. Откуда я знаю.

П р о ф е с с о р. Подойди к окну и посмотри.

Р о з а л и я. А как я его узнаю?

П р о ф е с с о р. Машину узнаешь.

Р о з а л и я. По-моему, он стоит.

П р о ф е с с о р. Дай ему знак, чтобы он пришел, покажи, что он мне нужен.

Розалия выполняет приказ профессора.

П р о ф е с с о р (*не увидев результата*). Понял?

Р о з а л и я. Кажется, да.

П р о ф е с с о р. Идет?

Розалия подтверждает.

П р о ф е с с о р (*Конраду*). Сейчас мы закончим нашу беседу, а вы, уверен, проведете остаток ночи в отделении.

К о н р а д. А я уверен, что вы проведете остаток жизни в тюрьме.

П р о ф е с с о р (*со смехом*). Ваша уверенность — полная глупость.

К о н р а д. Нет, вовсе не глупость. Убийство не подлежит исковой давности.

П р о ф е с с о р. Какое еще убийство?

К о н р а д. Вы убили моего деда.

П р о ф е с с о р. Не припоминаю.

К о н р а д. Все военные преступники либо отговариваются тем, что не помнят, либо говорят, что действовали по приказу. Но эти отговорки не сработают. Вы сами отдавали приказы, а в данном случае даже исполнили свой приказ собственными руками.

П р о ф е с с о р. Ваш дед был дезертиром, за что на любой войне наказание одно и то же — пуля в лоб.

К о н р а д. Вы стреляли не в лоб, а в сердце, но первый раз промахнулись и тогда добили лежачего.

П р о ф е с с о р. Так надо было.

К о н р а д. Вы же знаете, что мой дед никого не убивал.

П р о ф е с с о р. Он не выполнил приказ.

К о н р а д. А какой это был приказ?

П р о ф е с с о р. Готовься! Цельсь! Огонь!

К о н р а д. И это был ваш приказ?

Стук в дверь.

П р о ф е с с о р. Да. Входите, открыто.

Конрад поворачивает ключ в замке.

К о н р а д. Скажите, что сожалеете, что раскаиваетесь, и дело кончено, я все прощу.

П р о ф е с с о р. Но я не прощу.

К о н р а д. Хотите суда? Я добыл материалы из архива бывшей Службы безопасности. Вас будут судить.

П р о ф е с с о р. Не будут — я больше сюда не приеду.

К о н р а д. Будет экстрадиция из США.

П р о ф е с с о р. Это вам мерещится, американцы выдают только нацистов.

К о н р а д. Вы считаете, что на вашу сторону встанет общественное мнение? Не думаю. Мы предъявим доказательства... Ну, решайтесь. Одно искреннее «я сожалею» — и с плеч долой.

П р о ф е с с о р. Я, конечно, мог бы сказать, что сожалею, дабы от вас избавиться, но я из принципа не буду этого делать.

К о н р а д. А у вас есть принципы?

П р о ф е с с о р. Об этом не будем сейчас разговаривать.

Снова стук в дверь.

К о н р а д. Вы откажетесь от своего юбилея? И вам не жалко?

П р о ф е с с о р. Не ты, сопляк, будешь писать мою биографию.

Профессор решительно идет к двери. Конрад предупреждающе вежливо открывает дверь, за которой стоит улыбающийся Рафал.

П р о ф е с с о р (*Конраду*). Вон! Или я вызываю охрану.

К о н р а д. Я выйду, когда захочу.

П р о ф е с с о р. Не командуй! (*Рафалу.*) Позови кого-нибудь из дежурных.

Рафал уходит.

П р о ф е с с о р. Проведешь ночь в тюрьме.

К о н р а д. И вы там же — только не ночь, а остаток вашей жизни.

П р о ф е с с о р. Pia desideria. Это на латыни — благие пожелания. Я смотрю на тебя и вижу тебя насквозь, ты жалкий неудачник, который мстит всем за свои провалы. Я не верю, что тебя интересует дед, или правда, или справедливость, просто-напросто твоя жизнь не удалась.

К о н р а д. Тезис о том, что человеком двигает низость, вполне во вкусе ваших понятий. Нет, профессор, моя жизнь в порядке. Если бы речь шла о мести, я бы давно вас отпустил, но тут дело принципов.

П р о ф е с с о р. Сколько людей убито во имя принципов?

К о н р а д. А сколько убито из-за их отсутствия?

В двери появляется Рафал с сотрудником гостиницы. Профессор резко меняет тон; он орет на Конрада.

П р о ф е с с о р. Выходишь, или зовем милицию?!

К о н р а д. Полицию! Полицию, профессор. Времена поменялись.

П р о ф е с с о р (*сотруднику гостиницы*). Уведите этого человека.

Сотрудник гостиницы подходит, но Конрад не дает дотронуться до себя. Сотрудник наивно хочет взять его под локоть, но Конрад применяет прием дзюдо. Профессор меняет тон.

П р о ф е с с о р. Ого, ты применяешь насилие! В тебе действительно жив фашист.

К о н р а д. Это только самозащита. А что касается насилия, то левые от него не отреклись.

П р о ф е с с о р (*Рафалу*). Отвези молодого человека, куда он захочет.

К о н р а д. Не надо. Я уйду сам.

П р о ф е с с о р. Уже ночь, думаю, трамваи уже не ходят.

К о н р а д. До свидания.

П р о ф е с с о р. Я надеюсь вас больше никогда не увидеть.

Конрад выходит с Рафалом. Профессор закрывает за ними дверь на ключ и цепочку.

Р о з а л и я. Ты идешь спать наконец? Ведь нам рано вставать.

П р о ф е с с о р. Я посплю в самолете, ты спи.

Р о з а л и я. Кто это был?

П р о ф е с с о р. Мститель. Из тех, чей фетиш справедливость.

Р о з а л и я. Он тебе угрожал?

П р о ф е с с о р. Не о чем говорить, иди, иди спать, я должен передохнуть. Я послушаю музыку. Тихо...

Р о з а л и я. Адам, я вас вообще не слышала. Ты же знаешь, у меня в ушах были беруши.

Розалия уходит. Профессор гасит свет, включает музыку. Номер освещает уличный фонарь. Постепенно во тьме проступают очертания фигуры. Это Конрад. Не было видно, как он вошел в комнату...

К о н р а д (*вполголоса*). Преимущество гильотинирования заключается в том, что факт смерти не вызывает сомнений. Во время повешения или расстрела нужен врач, который обязан подтвердить смерть казненного. То же самое с электрическим стулом. Вы, наверное, помните казнь Розенбергов, физиков, которые передали Советскому Союзу чертежи атомной бомбы. Этель не умерла после первой порции тока, врачи обнаружили, что сердце еще работает, и надо было еще раз пустить ток. А в случае гильотины врач не нужен. Факт смерти доказан без всяких сомнений. Когда голова Жака Феша упала в корзину, было ясно, что он мертв, то есть что тело его мертво, а душа Жака... а душа находится вне пространства и времени, она не умирает. Но Жак хотя бы покаялся. У моего деда не было причин каяться. Сказано: «Не убий». И он не подчинился приказу убить и поэтому был убит вами, но не с первого выстрела. Он был ранен, он страдал, но у него появилась надежда, а вы... вы его хладнокровно добили.

Профессор на ощупь ищет предмет, которым мог бы попасть в Конрада. Сначала кидает томик Библии, потом поднос. Грохот металла. Конрад замолкает. Профессор включает свет. В номере никого нет... Скорее это квинтэссенция мыслей, чем живой человек...

Действие второе

Сцена 1

Тот же шикарный гостиничный номер, но три года спустя. Интерьер прошел основательную реконструкцию под руководством модного дизайнера. Поменялась мебель, появилось стекло, хромированные поверхности, острые углы, светиль-

ники-цилиндры, встроенные в стены, — пространство стало еще менее уютным, чем прежде.

В номере несколько корзин с цветами.

Стук в дверь. Розалия кричит из спальни.

Р о з а л и я. Открыто!

Сотрудник гостиницы вносит очередную корзину цветов, смотрит по сторонам, куда ее поставить. Розалия появляется в двери. Она заметно постарела, заметны первые признаки болезни Альцгеймера: она ведет себя странно, непредсказуемо.

Р о з а л и я. О, кто-то умер, но это не мой муж, правда?

Сбитый с толку сотрудник гостиницы уходит. В двери появляется Конрад.

Р о з а л и я. Эти цветы от вас? Flores por los muertos' — цветы для мертвых. Так, кажется, кричат в Мексике или в Новом Орлеане, я не помню. Они живые? Я боюсь искусственных цветов — они мертвые. Flores por los numeros, цветы для чисел. Ну что я говорю, вы же не латиноамериканец! Я немножко путаюсь. Мы так долго летели из Калифорнии. Адам взял меня, хотя должен был оставить — ну какая же от меня радость, если я все время все путаю. У вас договоренность? Спрашиваю, потому что Адам после торжества еще остался на какой-то встрече в мэрии, я не помню, во сколько она закончится, вы должны проявить терпение. У вас какое-то дело?

К о н р а д. Нет, это не дело.

Р о з а л и я. А я уже с вами когда-то знакомилась?

К о н р а д. Да, три года назад, когда профессор приехал читать лекцию.

Р о з а л и я. Ах, теперь я помню, помню, мы вылетали рано утром, а Адам так нервничал, что его могут не выпустить, потому что в Польше пытались завести какое-то судебное дело против него.

К о н р а д. Это я пытался.

Р о з а л и я (*удивлена*). Вы? Но почему?

К о н р а д. Это уже не важно, я проиграл, не было свидетелей, а тот, который был, много наврал. Сказал, что все забыл. Единственный живой из свидетелей, который видел все, что случилось.

Р о з а л и я (*обретает ясность ума*). Помнить не просто. Я вот все меньше и меньше помню. Это ведь Вроцлав! Ведь это же родной город Альцгеймера. Немецкий врач. Его именем названа болезнь Альцгеймера. Ты не помнишь, как его имя?

Конрад отрицательно качает головой.

Р о з а л и я. Что ж, у тебя первый признак болезни... Кажется, его имя — Алоис. (*Смеется.*) С возрастом память гаснет... Вполне возможно, тот свидетель, наш водитель Рафал, тоже страдает болезнью Альцгеймера, и он действительно ничегошеньки не помнит.

К о н р а д. Этот свидетель прекрасно все помнит, но он врет, потому что прикрывает вашего мужа, он был его водителем, а за вранье ваш муж ему заплатил. Ваш супруг лично застрелил моего деда. Кроме деда он убил многих других.

Р о з а л и я. Я слышала эти обвинения против мужа не раз, но Адам всегда отвечал, что так было надо. Надо, и всё. Прошло столько лет, и кто там сегодня разберет — действительно ли было надо. Того, что случилось, нельзя отменить. Так стоит ли к этому возвращаться?

К о н р а д. Мой отец родился уже после смерти деда. На латыни такой ребенок называется «постум».

Р о з а л и я. А он еще жив?

К о н р а д. Нет, он погиб в 80-х. Он тоже был убит, но только тайком — во время военного положения. Его просто вытолкнули из поезда. На полном ходу. Отец был активистом «Солидарности».

Р о з а л и я. Он тоже хотел отомстить за своего отца?

К о н р а д. Нет. Он хотел справедливости, никакой мести. Хотел, чтобы зло не оставалось безнаказанным.

Р о з а л и я. Но зло всегда избегает наказания, не зря считают, что наказываются только хорошие поступки, — пусть это шутка, но люди так говорят. Справедливость — это вообще не наше дело.

К о н р а д. А чье?

Р о з а л и я. Те, кто верит, говорят, что Господа Бога, написано в Евангелии: «Мне отмщение, и аз воздам». То есть не мстите сами, я сам отомщу им, а те, кто не верит в Господа Бога, видят, что в природе никакой справедливости нет, там все просто: кто сильнее — тот побеждает.

К о н р а д. Просто у растений, у животных, у рыб, у насекомых, но не у нас. Люди создали культуру и придерживаются других правил.

Р о з а л и я. Возможно, мы обольщаемся, льстим себе, нам только кажется, что мы люди, а на самом деле мы животные. Мы считаем, что мы лучше животных, смотрим на них свысока, а тем временем вообще не понятно, чем же мы от них отличаемся.

К о н р а д. Поймите, человек создал культуру. В человеке исток человечности. Он создал законы. Обнаружил в себе совесть. В средние века человек, который убил человека, каялся всю оставшуюся жизнь, а господин профессор учит, что совесть уже атавизм, выход за рамки совести — это прогресс, что мы можем вполне справиться без морали и все наши поступки можно рационально обосновать. Например, я убил человека, потому что был вынужден убивать, потому что так надо было, так сложились обстоятельства, к убийству меня принудила ситуация, тут нет моей личной вины. А раз нет вины, не будет и наказания.

Р о з а л и я. Кто-то сказал, что именем человека надо гордиться. «Человек — это звучит гордо». Так вот, есть один анекдот: хозяйка подкладывает гостю еду на тарелку, кушайте, кушайте, а гость отмахивается, объясняет, что сыт по горло, что больше не может есть, потому что он вовсе не голоден, а хозяйка с обидой ему в ответ: «Ну, знаете, вы совсем, как животное». Думаю, я ничего не перепутала, правда? А то я часто путаюсь, когда рассказываю анекдоты. Ну да, животное ест только тогда, когда оно голодно.

К о н р а д. И животное убивает, только когда оно голодное. Животное не убивает без нужды. Ваш муж не был голодным животным, никто его не принуждал убивать, но он убил.

Р о з а л и я. Горько слушать такое. Если вы проиграли дело в суде, то избавьте нас от этих ужасных воспоминаний и не глумитесь над пожилым человеком и надо мной. Я вижу, вы человек морали. Вспомните про милосердие! Отнеситесь милосердно ко мне и моему Адаму.

К о н р а д. Милосердие и прощение наступают только после раскаяния и покаяния. После, а не раньше.

Р о з а л и я. Но кому нужно его покаяние? Вам? Что вам от этого? Вы внук человека, которого, по всей видимости, сегодня все равно не было бы среди живых.

К о н р а д. Ошибаетесь. Он был даже младше вашего мужа.

Р о з а л и я. Тогда скажем так: если бы он был жив, тогда бы смог сам добиваться справедливости.

К о н р а д. Ошибаетесь. Если бы он был жив, не было бы преступления, а за усопших, убитых, казненных, распятых никто не имеет права прощать. У меня нет права простить вашего мужа.

Р о з а л и я. За какое преступление был наказан ваш дед?

К о н р а д. За отказ убивать. Тогда ваш муж сам огласил свой приговор и сам же его исполнил. А знаете ли вы, что перед расстрелом он велел снять с приговоренного форму? Раздел донага. Он берег форму...

Р о з а л и я. Что ж, такие были времена, и они уже не вернутся.

К о н р а д. А если вернутся? Тогда мы вновь будем поступать, как ваш муж? Если зло осталось безнаказанным, как с этим жить? Вы думаете, что мне нужен ваш Адам? Нет. Он может спокойно жить с тем, что сделал, и никогда в том не раскаяться. Вся суть в хюбрисе... Есть такое древнегреческое понятие «хюбрис» — дерзость по отношению к богам, гордыня, осознанное надругательство над совестью и законами. Для меня ваш Адам не важен. Пусть умирает без рас-

каяния, с преступлением на сердце, но вокруг существует мир, пришли молодые, и они станут хуже, если увидят, что существует преступление без наказания. С нашей точки зрения, в средние века люди были примитивнее нас, но, совершив преступление, они всю жизнь каялись. Их мучила и казнила совесть!

Р о з а л и я. Столько преступлений без наказания!

К о н р а д. И поэтому зло возрождается. Вы слыхали о таком русском поэте Иосифе Бродском? В эпоху Брежнева в ленинградской психушке Бродскому делали инсулиновый шок. Это такой метод, чтобы человек почувствовал, что умирает. Чтобы он, испытав ужас смерти, перестал критиковать власть. А он не перестал. И его выслали из России на Запад.

Р о з а л и я. Это, по крайней мере, согласитесь, гуманное решение.

К о н р а д. Вы правы, власти легко могли бы его убить, но он пользовался слишком большим авторитетом на Западе, и для них это было невыгодно. А потом, когда он жил в Америке, во времена перестройки, ему предложили приехать в Ленинград — хотя бы с визитом. Посетить могилы матери и отца. Но он отказался: не могу, потому что не знаю, как мне себя вести, если я встречу на Невском проспекте того врача, который делал уколы, или ту медсестру, которая помогала меня вязать. Как ему быть, если он их встретит? Плюнуть в лицо, отвернуться, пройти мимо, прикинуться, что они не знакомы. Любой выход неточен и неуклюж. И потому он не приехал.

Р о з а л и я. Не приехал, ну и что из этого?

К о н р а д. А то, что без расчета с прошлым нет никакой свободы, так как старые грехи вяжут новые поколения, как медсестра в психушке вязала Бродского. Был один такой немецкий активист, лидер студенческого движения 68-го года, он еще потом стал министром иностранных дел. Йошка Фишер. Так он говорил, что вся революция в 68-м году в Германии, во Франции, в Италии возникла только из-за того, что после войны эти страны не рассчитались до конца с нацизмом, фашизмом и коллаборационизмом, и поэтому молодое поколение не могло не взбунтоваться. Это была революция наказания.

Р о з а л и я. Но та революция 68-го, как вы, наверное, сами знаете, оказалась не очень удачной. Все кончилось конформизмом. Ну и что же из этого следует?

К о н р а д. Следует, что должно быть наказание. Где преступление, там должно быть наказание.

Р о з а л и я. Какого же наказания вы требуете?

К о н р а д. Смертного наказания. Или раскаяние, или соответствующая расплата. За убийство полицейского тот француз был гильотинирован, несмотря на то что он раскаялся. Я хочу только раскаяния.

Р о з а л и я. Или?

К о н р а д. Смерть за смерть.

Р о з а л и я. Вы хотите убить моего Адама?!

К о н р а д. Я готов убить его, если буду вынужден.

Р о з а л и я. За такие угрозы закон предусматривает наказание. Вы понимаете, что я запишу ваши слова.

Берет мобильный телефон.

К о н р а д. Не стоит паниковать. Крови не будет. Я еще вернусь. Я с ним всего лишь поговорю, а он сам прикончит себя — сердце не выдержит. У него уже был один инфаркт.

Конрад встает, Розалия резким движением хватает Конрада за руку, встает на колени и целует его ладонь.

К о н р а д. Что с вами? Встаньте! Что это значит?

Р о з а л и я. Пожалуйста, пощадите его, имейте жалость.

К о н р а д. У него не было жалости.

Конрад выдергивает руку.

Р о з а л и я. Я не вашу руку целую, а руку вашего дедушки. Я очень старая и больная. Все попуталось в голове. Иногда у меня случаются минуты ясности. Lucida interualia.

Конрад уходит.

Сцена 2

Розалия хочет позвонить, но не уверена в номере телефона — набранный не отвечает. Розалия решает сама пойти на ресепшн. Выходит и уже через миг возвращается вместе с Лаурой, которая несет очередные корзины цветов и подарки, которые получил профессор в честь юбилея.

Р о з а л и я. Лаура! Как хорошо, что вы уже здесь. Профессор идет за вами?

Л а у р а. Да, еще несколько снимков, и он явится. Не знаю, куда все это сложить, я подумала, может быть, подарки вышлем отдельно, потому что с перевесом будут проблемы.

Р о з а л и я. Проблемы будут и дома. Куда, скажи, все это сложить? В Калифорнии часто строят дома без чердаков. В нашем как раз нет чердака! Надо подумать... может, кое-что мы оставим здесь? Тем более что мы решили купить в Польше квартиру, чтобы мужу не жить в отелях.

Сцена 3

Входит профессор, за ним Рафал, который тащит рулоны с почетными грамотами. Профессор сдержанно целует Розалию в щеку.

П р о ф е с с о р. Ты не скучала?

Р о з а л и я. Нет.

П р о ф е с с о р. Видела репортаж по телеку?

Р о з а л и я. Нет.

П р о ф е с с о р. Почему?

Р о з а л и я (*смутившись*). Я... я не смогла включить телевизор.

П р о ф е с с о р. Ты и это уже забыла? Эх.

Л а у р а. Наверняка будет повтор в вечерних новостях. Видели, господин профессор, сколько было камер?

П р о ф е с с о р. Вы отлично справились с пиаром, но я уверен, что были препятствия. Не так ли?

Л а у р а. Препятствия существуют для того, чтобы их преодолевать. Было несколько возражений, даже протестов, но в целом все были «за». Польша нуждается в интеллектуальном патриархе.

П р о ф е с с о р. Кто там знает, в чем нуждается Польша. Было время, когда и во мне она не нуждалась. А что за протесты?

Л а у р а. Стоит ли портить вам настроение?

П р о ф е с с о р. Стоит. Наверняка придирались к этим 50-м годам. Я имею в виду борьбу с бандитским подпольем, а что еще?

Л а у р а. Один еженедельник вытащил на свет какие-то чистки в университетах, в которых вы якобы принимали участие.

П р о ф е с с о р. А почему «якобы»? Я принимал в них участие! Самое активное! Надо было вытолкать взашей нескольких реакционных профессоров, и мы это сделали с полной уверенностью в своей правоте. К сожалению, после оттепели многие из них вернулись, они-то и кусают меня до сих пор. Блохи.

Л а у р а. По-моему, никого уже нет в живых, они ведь были старше вас.

П р о ф е с с о р. Да, никого. Но они оставили учеников, которые готовы вцепиться в глотку любому, лишь бы мелькнуть в СМИ.

Стук в дверь. В номер врываются фоторепортеры и журналистки.

Ж у р н а л и с т к а - 1 и Ж у р н а л и с т к а - 2 (*перекрикивая друг друга*). Одно слово! Ваше мнение по поводу вступления Польши в Евросоюз? Из Европы идет волна материализма, это опасно для Польши? Да или нет? Есть протесты, культ чисел и прибыли погубит страну. Смотрите, пожалуйста, в объектив! Улыбнитесь, господин профессор.

П р о ф е с с о р. Все, что я хотел сказать, я уже сказал. Дорогие мои, я не могу и не хочу украшать ваши обложки, оставьте меня в покое.

Сцена 4

Лаура закрывает дверь, вытесняя фоторепортеров и журналисток. Рафал обходится с прессой еще более жестко.

П р о ф е с с о р. Вот из-за этой толкотни мне и завидуют молодые, а я-то сам давно равнодушен к паблисити. Мои книги продаются во всем мире. Не знаю, зачем я этим хвастаюсь, — видимо, от усталости. Понизился уровень самоконтроля.

Р о з а л и я. Ты принял свои лекарства?

П р о ф е с с о р. А ты? Ты все время забываешь принимать лекарства. И теперь забыла, да? (*Розалия поддакивает.*) Иди возьми, не стой... Твои таблетки надо принимать регулярно.

Р о з а л и я. Сначала я хочу тебе что-то рассказать.

П р о ф е с с о р. Что?

Р о з а л и я. Давай отойдем...

П р о ф е с с о р. Опять какие-то тайны?

Розалия что-то шепчет ему на ухо. Профессор не принимает ее слова всерьез, думая, что это проявление болезни.

П р о ф е с с о р. Ты с ума сошла? Сколько лет меня хотели убить? Никому не удалось. Вздор.

Розалия, униженная, уходит в спальню.

Сцена 5

П р о ф е с с о р (*вполголоса Лауре*). Не знаю, может быть, стоило оставить ее в Калифорнии... Этот маразм... Процесс идет с такой скоростью...

Л а у р а. Но со стороны пока ничего не видно.

П р о ф е с с о р. Как не видно? А эти скачки? То она все понимает, то вдруг забывает, как включить телевизор! Не могу на нее смотреть. Человек уходит, хотя физически он еще здесь. Я мог бы, разумеется, оставить Розалию в Беркли, но мне бы пришлось платить сиделкам — трем медсестрам сразу за одни сутки. Было дешевле взять ее с собой. И вот, пожалуйста, бесплатное развлечение... для всех нас...

Профессор ждет от Лауры сочувствия. Рафал, поняв неловкость своего присутствия, спрашивает.

Р а ф а л. Может быть, я пойду подожду в машине, если буду вам нужен, то...

П р о ф е с с о р. Загляни в спальню. Посмотри, не делает ли она каких-нибудь глупостей... с таблетками. Ты ведь в курсе, что именно она должна принимать после ужина.

Рафал осторожно подходит к двери в спальню, вежливо стучит, потом входит.

Сцена 6

П р о ф е с с о р (*Лауре*). Сядь тут, поближе... Ты так сияешь молодостью и красотой, что, когда мы рядом, я чувствую себя молодым. Закрой шторы и выключи свет. (*Лаура выполняет его просьбу.*) Так уже лучше. У меня голова кружится от вина. От усталости я словно проваливаюсь. Держи меня. Крепче.

Профессор прижимается к Лауре.

Л а у р а. Вы меня соблазняете?

П р о ф е с с о р. Я это уже сделал, ты моя. Пусть эти руки почувствуют твою молодую грудь, ничего больше, только прикосновение, твои упругие девичьи груди — самое прекрасное, что у тебя есть. Ты моя.

Л а у р а. Да, я ваша.

П р о ф е с с о р. Еще не совсем... Тебе понравился тот подонок, которого ты впустила в прошлый раз в номер вместе с журналистами? Я видел это по твоим глазам. Не отрицай, тебе понравилось, что он моложе твоего профессора, что он пытался меня уничтожить... Ты отстранилась... Я чувствую холод, а мне нужна горячая близость, та близость, которую я всегда искал у тебя, но не находил.

Л а у р а. Но госпожа Розалия...

П р о ф е с с о р. Ерунда. Розалия столько раз видела меня в объятиях других женщин. Мы договорились в самом начале нашей супружеской жизни: полная свобода.

Л а у р а. А она тоже имела право на свободу?

П р о ф е с с о р. Имела. Всегда. Она могла лечь в постель с любым из моих ассистентов... даже студентов.

Л а у р а. И она это делала?

П р о ф е с с о р. Конечно, а потом откровенно хлопотала за них, когда шли экзамены: «Адам, ну же, не цепляйся к ответу, я с ним спала...»

Л а у р а. И вы завышали оценки?

П р о ф е с с о р. Иногда да, иногда нет.

Л а у р а. Но почему иногда?!

П р о ф е с с о р. Потому что так приятнее. Прихоть. Если у тебя настоящая власть, ты не должен считаться с законами, для власти не существует никаких правил. Закон — это я, и я делаю то, что хочу. Хочу допущу или завалю, хочу накажу или награжу. Я никогда не думаю почему. Все проще. Как мне захочется.

Л а у р а. А если вы кого-то обидите?

П р о ф е с с о р. А что такое обида? Злая судьба. Разве в игре в рулетку кто-то кого-то обижает? Шарик остановился там, где замер, и один выиграл, другой проиграл. Я — та же рулетка.

Л а у р а. Нет никаких правил?

П р о ф е с с о р. Нет. И в этом заключается мудрость, которой достигаешь, когда ты стар.

Профессор тянется к мини-бару.

Сцена 7

В дверях появляется Розалия, она все слышала.

Р о з а л и я. Ты достиг ее еще в молодости. Не пей, врач запретил тебе алкоголь.

П р о ф е с с о р. Спасибо. Это комплимент. Давненько ты мне не делала комплименты, Розалия.

Р о з а л и я. Ты не давал повода.

П р о ф е с с о р. А теперь?

Р о з а л и я. Ты соблазняешь ассистентку на моих глазах.

П р о ф е с с о р. Ты могла бы не входить.

Р о з а л и я. Я должна была, ты так хотел.

П р о ф е с с о р. Я ничего не хотел.

Р о з а л и я. Ты снова врешь. Хотел. Ведь я плод твоего воображения, так же как и она. На самом деле Лаура давно ушла, а я сплю, потому что твой шофер дал мне снотворное.

П р о ф е с с о р. Где он?

Р о з а л и я. Где захочешь — вызовешь его в своем воображении.

Лаура незаметно удаляется в полумглу и исчезает.

П р о ф е с с о р. И что? Ты добилась своего: я один, а ты опять выговариваешь мне за всю мою жизнь.

Р о з а л и я. Нашу жизнь.

П р о ф е с с о р. Пускай будет «нашу». И начинаешь с того, что я тебе изменял. Опять та же пластинка! А разве я клялся, что не буду этого делать? Говорил, что буду верен? Никогда. Таков был наш уговор. А ты меня упрекаешь... В придачу вспомнила про каких-то профессоров-реакционеров, давно умерших.

Р о з а л и я. И про смерть того молодого капрала, который отказался расстрелять арестованных...

П р о ф е с с о р. Знаешь, самое глупое — выстраивать цепочку обвинений. От пустяковых к серьезным. Не наоборот. Как-то госпожа Тэтчер рассказала анекдот о Советском Союзе: Запад относится к СССР, как к мальчику, который когда-то прикончил своих родителей, потом украл деньги из церковной копилки, а сегодня, когда он вырос, оказался таким невоспитанным, что заходит в комнату без стука.

Р о з а л и я. Этот анекдот смешон только для западных людей. Мне не смешно, хотя мы живем в Штатах уже столько же, сколько жили в Польше.

П р о ф е с с о р. Зачем ты пришла, я устал, иди спи... я тоже хочу отдохнуть.

Р о з а л и я. Отдохнуть сегодня не выйдет. Ну, может быть, если только примешь мое снотворное, но имей в виду: после него ты можешь и не проснуться — у тебя слабое сердце, байпасы, кардиостимулятор.

П р о ф е с с о р. Вот я и чувствую, что оно барахлит, как будто нет контакта, — это батарейка села или провод не контачит.

Р о з а л и я. Стукни себя в грудь — вдруг поможет.

П р о ф е с с о р. Бить себя в грудь?! Никогда. Это жест покаяния! Я никому ничего не должен.

Р о з а л и я. Хюбрис...

П р о ф е с с о р. Хюбрис... Никто сегодня не знает это слово... когда я его произношу... на лекции... студенты даже не ищут его в Интернете. Хюбрис... Их оно просто-напросто не касается. Так же как меня.

Р о з а л и я. Ты веришь, что никаких богов нет, значит, можно вовсю богохульствовать. А слышал ли ты, Адам, о том, что человека поджидает за гробом то, во что он верит. Кто верит в вечную жизнь, тот ее и получит, а кто не верит — исчезнет во тьме, растворится в бездне, как капля дождя в океане.

П р о ф е с с о р. Это шантаж. Ты хочешь, чтобы я поверил, потому что мне страшно провалиться в бездну? Да ты сама никогда ни во что не верила.

Р о з а л и я. Я не говорила с тобой об этом, чтобы не раздражать...

П р о ф е с с о р. Ты верила и обманывала меня?

Р о з а л и я. Что в этом плохого? Мы ведь прожили вместе долгую хорошую жизнь... и не было никакой твоей вины в чужой смерти. Ни вины...

П р о ф е с с о р. ...ни наказания.

Р о з а л и я. Нет никакой морали, есть разумная осторожность. Ты избежал наказания, поскольку был осторожен, ты заранее уничтожил все улики и доказательства, осталось последнее: теперь ты хочешь еще уничтожить свою память и переложить вину на меня. Разве я хоть раз обманула тебя? А скольких женщин ты обманул? Скольким ты вскружил голову, обещая золотые горы! Зная заранее, что ничего не исполнишь. Ты прикидывался влюбленным, хотя на самом деле никого никогда не любил.

П р о ф е с с о р. Врешь. Я всегда любил самого себя.

Р о з а л и я. Но согласись, что в душе ты самого себя презирал, потому и выдумывал эти свои теории о том, что нет ни морали, ни совести, ни справедливости...

Сцена 8

В дверях спальни появляется Рафал.

Р а ф а л. Он ничего не выдумывал — он запоминал и повторял чужие мысли. У него хорошая память. Он всего лишь компилятор. Берет отовсюду и выдает за свое.

П р о ф е с с о р. Но я хотя бы дорого продаю чужое. А для этого сброда в Интернете это и так слишком хорошо.

Р а ф а л. Вот так профессор! Ворует и недешево продает! А когда он выкидывал тех реакционеров из университета, то прежде сдавал им зачеты, чтобы подписи всех профессоров были в зачетной книжке. Зачем?

П р о ф е с с о р. Потому что я знал, что они войдут в историю.

Р а ф а л. Они-то вошли, а вот у вас не получится. Через несколько лет все ваши книжки мыши съедят.

П р о ф е с с о р. Ошибочка — они все давно оцифрованы.

Р а ф а л. И вы верите, что войдете в историю человеческой мысли? Да вы единственный, кто в это верит!

П р о ф е с с о р. В тебя я не верю. Ты в моих мыслях. Тебя нет в моем номере. Ты вышел еще до того, как мне стало плохо.

Р о з а л и я. Плохо стало мне, а ты задремал. Это такой полусон, полуинфаркт, помрачение разума.

П р о ф е с с о р. Ты путаешь термины: помрачение — это совсем другое психическое состояние. Я, слава богу, сохраняю ясность ума, хотя вы шатаетесь в моей голове, как незваные гости.

Р а ф а л. Я могу уйти, но прежде хочу вам кое о чем напомнить. Тот профессор, философ, на которого вы накатали донос в органы, когда были еще студентом, он из-за вас сильно пострадал. Его посадили, вы помните. На самом деле это вы подбросили ему компромат, когда были у него дома. Эти бумаги потом нашли во время обыска — вы спрятали их за книгами. Какие-то записки, якобы сделанные ученым для американцев. Но тогда Штаты были врагом мирового прогресса, а сейчас вы кормитесь с американской руки.

П р о ф е с с о р. Но я их критикую!

Р а ф а л. Это удобно для имиджа. Надо непременно кричать: «Я критикую США!», только тогда вас начнут уважать. А помните тот обыск в квартире профессора?

П р о ф е с с о р. Меня там не было.

Р а ф а л. Но вы услышали все от меня! Я участвовал в обыске, будучи рядовым сотрудником Службы безопасности. После того как мы расправились с польским подпольем, вы меня туда пристроили на работу. Я ваш должник, и поэтому на суде я вас не выдал, хотя мог, потому что я был на этой экзекуции... когда вы капрала прикончили.

П р о ф е с с о р. Ты меня не выдал, потому что я тебе хорошо заплатил. Тоже мне свидетель! И что с того, что ты присутствовал при расстреле?! Я не отрицаю, что убил подчиненного, — я должен был его застрелить за неподчинение приказу: он отказался стрелять по предателям. Не сделай я того, что сделал, взбунтовались бы остальные.

Р а ф а л. А кто приказал вам снять с него форму?

П р о ф е с с о р. Врага надо унизить... голый враг жалок.

Р а ф а л. Да вы просто наслаждались своим всемогуществом! Ну-ка, вспомните, вы чувствовали себя равным Богу?

П р о ф е с с о р. Это ты, Рафал, жалкий падший ангел, а я всегда ощущал себя Богом.

Р а ф а л. И сейчас тоже?

П р о ф е с с о р. Представь себе.

Р а ф а л. Тогда я напомню, как было с этим обыском. По комнате бегал внучок профессора, такой маленький... он вообще ничего не понимал. Он очень веселился, когда мы бросали на пол эти книги, и в какой-то момент профессор крикнул (*хохочет*): «Убейте меня!» А мальчик просил, чтобы мы поискали мячик, который куда-то закатился. В тюрьме профессор заболел туберкулезом и умер, а вы тут же заняли его место на кафедре.

П р о ф е с с о р. По-твоему, вакансия должна была остаться свободной? Я получил эту кафедру, потому что заслужил...

Р а ф а л. Потому что не было конкурентов — вы сумели уничтожить всех способных людей. Доносами... Про одного сообщили, что у него родственники в капстране, про другого — что у него отец кулак, и так далее. И в конце концов остался один претендент на должность завкафедрой — вы.

П р о ф е с с о р. Я просто не упустил свой шанс.

Р о з а л и я. Да, ты не упустил ни одного шанса, ни одного. Каждый раз, когда он появлялся, ты мгновенно за него хватался.

П р о ф е с с о р. И что в этом плохого? Надо пользоваться случаем, для этого они и существуют. Согласно Дарвину побеждает сильнейший.

Р а ф а л. Или тот, за кем стоит сила.

П р о ф е с с о р. А что плохого в том, что я всегда вставал на сторону власти?

Р о з а л и я. Любой власти...

П р о ф е с с о р. Любой, которая побеждала. Заодно с властью побеждал и я. Когда пришла мода на ревизионизм, я был первым, потому что я знал, кто победит. Как в шахматах — надо думать на два хода вперед, на три, четыре, а еще лучше на десять ходов вперед.

Р о з а л и я. А теперь? Какой ход остался?

П р о ф е с с о р. Что значит «остался»? Впереди жизнь.

Р а ф а л. Нет, не вся, осталось очень немного. Возможно, ничего не осталось. Вечность равняется ничему. А слышал ли господин профессор, что в момент смерти перед глазами умирающего пролетает вся жизнь? Словно фильм...

П р о ф е с с о р. Этот фильм уже начался.

Розалия исчезает в темноте.

Сцена 9

Р а ф а л. Тогда вернемся ближе к началу.

П р о ф е с с о р. Но зачем? Прошлое давно позади.

Р а ф а л. Кто знает, может, после смерти время течет вспять. Физики считают, что такое движение вполне возможно.

П р о ф е с с о р. И куда же мы возвращаемся?

Р а ф а л. В лес. Помните, как мы поймали тех партизан, которые воевали с нашей народной властью?

П р о ф е с с о р. Тех, кто хотел тебя расстрелять?

Р а ф а л. Вы тоже многих расстреляли, и без суда. А ведь это были патриоты, те, кто боролся против гитлеровской оккупации, а потом советской. И вы говорили нам: главная задача — террор, даже если погибнут невинные.

П р о ф е с с о р. Потому что так надо было!

Р а ф а л. И этих партизан — без всякого суда — вы приказали поставить к стенке.

П р о ф е с с о р. Да, приказал.

Р а ф а л. Я согласно вашему приказу связывал им сзади руки проволокой.

П р о ф е с с о р. Какая разница — проволокой или веревкой?

Р а ф а л. Никакой. Главное, чтобы руки были связаны, потому что человек перед расстрелом непредсказуем, он может накинуться и задушить или пальцами выколоть конвоиру глаза, поскольку знает, что его смерть неизбежна и терять ему нечего.

П р о ф е с с о р. Эти наглецы кричали, что гибнут за Польшу, а мы предатели родины.

Р а ф а л. Да, кричали, что мы работаем на чужих. И тогда вы поставили наше отделение в шеренгу и отдали приказ заряжать...

П р о ф е с с о р. ...и тогда один отвернулся, положил винтовку на землю, и твердо сказал, что приказ не выполнит. Дурак, а ведь мог бы тайком выстрелить в воздух — и совесть чиста, и жив бы остался.

Сцена 10

В луче света появляется Конрад в мундире Польской армии (в каком мог быть его расстрелянный дедушка).

Р а ф а л. Дурак, что сложил оружие, а ведь мог тебя застрелить.

П р о ф е с с о р. Но не застрелил. (*Конраду.*) Не выполнишь приказ?

К о н р а д. Нет.

П р о ф е с с о р. Тогда сам погибнешь.

К о н р а д. Пускай.

П р о ф е с с о р. Снимай форму, ты больше не солдат.

Конрад снимает форму.

К о н р а д. Дело ведь не форме, а в том, чтобы унизить человека. Чистое, бескорыстное зло. Сейчас мороз, мне холодно, стреляй.

Р а ф а л. У вас от холода задрожала рука.

П р о ф е с с о р. Это не от холода, от напряжения.

Р а ф а л. Но вы ведь и раньше стреляли в людей.

П р о ф е с с о р. Но никогда раньше я не смотрел им прямо в глаза.

Р а ф а л. Тогда стреляй скорее, не то другие придут ему на помощь.

Профессор поднимает руку, словно в руке пистолет. Выстрел. Конрад падает, затем встает на колени, он весь в крови.

Р а ф а л. Его надо добить.

П р о ф е с с о р. Тебя надо добить.

Резкое движение руки профессора. Конрад падает снова.

Р а ф а л. Ну вот и всё. Он не воскреснет.

Рафал исчезает в темноте.

Сцена 11

К о н р а д. Но из павшего тела родится мститель.

П р о ф е с с о р. Что это за мститель в третьем поколении?!

К о н р а д. В третьем или в последующих... мститель за мстителем, до тех пор, пока не будет покаяния.

Говоря это, Конрад переодевается в современную одежду.

П р о ф е с с о р. Чего ты требуешь?

К о н р а д. Ты привык отдавать команды — тебе и решать.

П р о ф е с с о р. Ты хочешь моей смерти. Ты сам говорил об этом.

К о н р а д. Умрешь как захочешь. У тебя есть выбор.

П р о ф е с с о р. Какой?

К о н р а д. Вспомни, что перед смертью написал Жак Феш, который убил полицейского: приношу свою жизнь в жертву Спасителю, дабы получить прощение своих и чужих грехов.

Из темноты появляется гильотина.

П р о ф е с с о р. Что ты несешь? Что такое грех? Грех! Да я никогда не пользовался столь размытым понятием. Это из церковного лексикона. А принес тот француз в жертву свою жизнь или не принес, его пафос ничем полицейскому не помог.

К о н р а д. Кто знает. Быть может, существует другое измерение действительности...

П р о ф е с с о р. Ты веришь, что покойнику может помочь кадило, ладан, крест и чье-то раскаяние? Это какая-то мутотень. Ты веришь, что молитва может что-то изменить? Это ложное доказательство, выведенное из ложных логических посылок.

К о н р а д. А вам известно, что можно считать доказательством, а что нет?

П р о ф е с с о р (*глядя на гильотину*). Зачем здесь эшафот?

К о н р а д. Согласно регламенту у смертника должны быть связаны сзади руки. Глаза ему тоже завязывают. Но если кто-то идет на смерть добровольно, тогда все эти процедуры не имеют значения.

П р о ф е с с о р. Ты за смертную казнь?

К о н р а д. Да вы что, конечно, я против! Как раз история Жака Феша была веским аргументом в пользу отмены высшей меры наказания на Западе. Но у тебя нет выхода. Ты уже приговорен, и так же, как тогда, приговор нельзя отменить.

П р о ф е с с о р. Я могу умереть по собственному желанию?

К о н р а д. Можешь. Ты можешь принести в жертву свою смерть.

П р о ф е с с о р. Принести в жертву. Я знаю, что и так умру, мое сердце не выдержит этой ночи.

К о н р а д. Но пока ты жив, ты свободен. Речь не о том, умрешь ли ты, это не важно, а в том, как именно ты умрешь.

П р о ф е с с о р. А какая разница?

К о н р а д. Пока твое время течет в одном направлении, любой момент может все изменить.

П р о ф е с с о р. Ну да, я должен признать, мол, виноват, прошу прощения, каюсь, я плохо прожил жизнь? Но это будет вранье. Я прожил жизнь оптимально, эффективно, по лучшему сценарию из всех возможных.

К о н р а д. Ты уверен?

П р о ф е с с о р. Нет никакой уверенности, есть неуверенность и глупое пари Паскаля.

К о н р а д. Повтори, что он сказал.

П р о ф е с с о р. Живи так, как будто Бог существует, так как ты все равно ничего не теряешь.

К о н р а д. А ты считаешь, что, согласившись с Паскалем, что-нибудь потеряешь?

П р о ф е с с о р. Я все теряю. Теряю радость — ведь получается, что я добился успеха, теряю удовольствие от карьеры, потому что по большому счету нет никакой карьеры. Теряю удовольствие от секса, потому что слишком много запретов. Запреты лишают жизнь смака.

К о н р а д. Ты жил без запретов.

П р о ф е с с о р. Теоретически чужая свобода ограничивала мою.

К о н р а д. Теоретически. Ты не оставил нам никакой свободы. Ты забирал ее всю без остатка, забирал так много, как только мог.

П р о ф е с с о р. Раз в принципе такое поведение возможно... Я пользовался этим всегда, когда это удавалось.

К о н р а д. Ты забирал чужую свободу для себя.

П р о ф е с с о р. Да, для себя, и мне было очень хорошо.

К о н р а д. Было, но не сейчас.

П р о ф е с с о р. Что такое «сейчас»? Всего лишь миг. А позади прекрасная, комфортная, благополучная долгая жизнь.

К о н р а д. Паршивая жизнь.

П р о ф е с с о р. Люди мне завидуют.

К о н р а д. Зависть людей не критерий, критерий — любовь. Но у тебя все еще есть один маленький шанс на искупление своей вины.

П р о ф е с с о р. Какой шанс?

К о н р а д. Сложи голову сам. Прими смерть добровольно, как справедливое наказание.

П р о ф е с с о р. Ты хочешь, чтобы я отрекся от того, что я делал? Но я больше всего горжусь именно тем, что я никогда и никому, ни при каких обстоятельствах не блеял «простите» — в этом мое достоинство.

К о н р а д. Нет, гордыня.

П р о ф е с с о р. Называй как хочешь, я никогда ни у кого не попрошу прощения. Ни за что. А смерть... смерть явится сама.

К о н р а д. Тогда ты по-настоящему проиграешь.

П р о ф е с с о р. Выражайся яснее.

К о н р а д. Больше мне нечего сказать.

Конрад исчезает. Профессор приближается к гильотине, медленно кладет голову под нож. Резко отскакивает. Нож падает, издав громкий звук.

П р о ф е с с о р. Это ты опустил нож? Ты палач. Поздравляю. Тебе идет профессия палача — вот твоя истинная натура. Я заметил это, еще когда ты ударил парня на ресепшн в отеле. Тогда из тебя первый раз вылез зверь.

К о н р а д. Он все время вылезает, но я с ним борюсь. А вот ты упустил свой шанс.

П р о ф е с с о р. Упустил? Это естественный рефлекс самозащиты, поэтому смертникам связывают руки.

К о н р а д. Ты мог бы принять эту смерть добровольно. Принести себя в жертву на эшафоте.

П р о ф е с с о р. И что? Этот один-единственный миг должен был стать судом над всей моей жизнью. Пара секунд — и все прощено?

К о н р а д. Откуда ты знаешь, сколько длится пара секунд в том измерении, в котором мы умираем? Это уже не линеарное время, в котором есть отрезки для приговоров: год, десять лет, пожизненный срок. Физика допускает другое измерение времени. У тебя был шанс добровольно принять свое наказание. Ты его упустил.

П р о ф е с с о р. Принять смерть добровольно? Но смерть неизбежна для тех, кто виновен, и для тех, кто ни в чем не виноват. Можно назначить срок исполнения наказания, но нельзя исполнить само наказание. Если бы я сложил голову, я бы обманул тебя — чего стоит мое согласие? Я в любом случае приму смерть — разве можно ее не принять?

К о н р а д. Вот-вот, это уже момент раскаяния!

Конрад вновь поднимает вверх нож гильотины и протягивает руки к профессору.

П р о ф е с с о р. Чего ты добиваешься — хочешь насильно затащить меня под нож? Не сможешь. (*Отбегает в угол комнаты.*) Ты хочешь меня замучить, хочешь, чтобы у меня не выдержало сердце? Тебе это не удастся. Я всю жизнь занимался спортом. У меня сердце пятидесятилетнего человека.

К о н р а д. Это твой последний шанс.

П р о ф е с с о р. На что? На спасение? На вечную жизнь, в которой палачи сидят на пиру вместе со своими жертвами? Знаешь, я во все это не верю.

К о н р а д. А если ты ошибаешься...

П р о ф е с с о р. И окажется, как только я умру, раздвинутся облака и появятся ангелочки? Я слишком много видел в жизни, чтобы верить в эту дешевую чепуху.

К о н р а д. А может быть, ты слишком мало читал? Знаешь ли ты, что современная физика говорит о параллельных мирах? О теории струн «многомерных реальностей»? Возможно, смерть — это переход в другое измерение, в котором ты неминуемо будешь наказан за зло, которое сотворил.

П р о ф е с с о р. Я знаю все это, читал в газетах... не верю, что за всеми этими домыслами физиков стоит хоть какая-то реальность.

К о н р а д. А ежели, несмотря на твой скепсис, стоит? Может, ты удивишься, когда окажется, что кто-то, кто еще не родился, будет молиться о спасении твоей души? Кто-то чужой, неизвестный тебе. Внуков у тебя нет, потому что ты не желал иметь детей — они ведь помешают твоей работе, потребуют от тебя забот, трат... И любви. Да, для тебя само понятие «любовь» — это только хныканье, жалкий христианский скулеж.

П р о ф е с с о р. Это Ницше.

К о н р а д. Когда Ницше был в моде, ты однажды заметил, что Маркс имел с Ницше что-то общее.

П р о ф е с с о р. Ты, мальчишка, несостоявшийся доктор, смеешь учить меня философии?

К о н р а д. Я ничему тебя не учу. Потому что ты говоришь сам с собой. Никакого Конрада здесь нет.

П р о ф е с с о р. Тогда как возник разговор о внуках, о том, что я не любил детей?.. Это твои слова.

К о н р а д. Как жаль, что у тебя нет внука. Вот кто смог бы тебе объяснить, что, умирая, ты появляешься в другом мире, перемещаешься в тоннеле с обратным течением времени и вдруг возвращаешься в детство.

П р о ф е с с о р. До этого ты ссылался на Евангелие. Сейчас на новую физику. Разве можно их объединить?

К о н р а д. Можно. В Евангелии сказано, что тайна есть «жизнь вечная». А что это? Зная современную физику, можно осознать, что это не поэтическая метафора, не миф, но описание иной реальности. Достаточно включить воображение, чтобы понять, как мало мы знаем о космосе. Только гуманитариям-невеждам все еще кажется, что они много знают... Гордыня.

П р о ф е с с о р. В твоих точных науках нет места гордыне?

К о н р а д. Ее все-таки меньше. Никто из тех, кто занимается точной наукой, не рискнет говорить с такой самоуверенностью и апломбом о том, что неведомо.

П р о ф е с с о р. А что я такого сказал? Я всего лишь удивился, что при подведении итогов целой, допустим даже неправедной, жизни какой-то один жалкий миг может иметь решающее значение.

К о н р а д. А что такое миг? База твоих знаний — сведения о линеарном времени — ты учился этому в школе и в университете. Сто лет назад. Вполне возможно, что миг твоего раскаяния станет для тебя вечностью, или, по крайней мере, момент очищения будет таким же долгим, как твоя длинная, подлая и бездарная жизнь.

П р о ф е с с о р. Вот твоя тайна! В душе палача скрывается морализм геометра — стремление к симметрии, к равновесию, мечта о порядке... Ты такой же школяр, как и я. Я всего лишь честно признался в том, о чем другие предпочитают помалкивать... Я посмел сказать, что ничто в нашей жизни — ни один штрих — на

существование иного божественного порядка даже не намекает... что его просто нет и быть не может. Что мир — это хаос, а жизнь — полный абсурд.

К о н р а д. Те, кто искренне так думал, лишали себя жизни.

П р о ф е с с о р. Ты хочешь скинуть на меня ответственность за их решения? Напрасно. Каждый делает со своей жизнью что хочет. Я вот полюбил абсурд и потому наслаждаюсь хаосом, я вкушал бессмысленность, как амброзию, жил в согласии с ужасом, с осознанием тупика. И мне было хорошо.

К о н р а д. Было? А теперь?

П р о ф е с с о р. Снова будет хорошо, как только я освобожусь от твоего лукавства.

К о н р а д. Я помогу тебе. Ну, давай — положи голову, я подниму нож, и мы повторим процедуру.

П р о ф е с с о р. Промах. Меня никогда не тянуло покончить с собой. Меня не манила пропасть в горах, шахта лифта или край высокой крыши. Я люблю жить со вкусом и не отдам ни куска моей жизни.

К о н р а д. Ты теряешь шанс. Это твой последний товар, который ты можешь еще обменять. Сложи голову, принеси жертву, до кончины у тебя всего два-три года, это очень плохие годы — больница, уколы, утка с мочой, памперсы с калом, возможно, потеря памяти, как у Розалии. Как ты поступишь, когда это случится?

П р о ф е с с о р. Не случится, потому что я не допущу такого конца. На крайний случай... со времен войны у меня дома припрятан яд — я приму его и сдохну легко и мгновенно, без всяких памперсов.

К о н р а д. То есть сделаешь то же самое, что я тебе предлагаю сейчас.

П р о ф е с с о р. Нет. Ты мне не предлагаешь, чтобы я просто умер, отбросил концы, сыграл в ящик. Ты предлагаешь, чтобы я о чем-то ужасно сожалел, чтобы я каялся, молил о прощении, чтобы признался во всех своих проступках. Нет. Если я должен сейчас умереть, то без малейших уступок.

К о н р а д. А если тот человек из Назарета на самом деле что-то знал и обещал: будет вам, грешники, прощение и свет, надо только покаяться от всего сердца в грехах и отринуть всю скверну?..

П р о ф е с с о р. Я прекрасно помню судебные дела всех политических врагов — все они каялись, все валялись в ногах, но это мало кому помогло.

К о н р а д. А ты думаешь, многих из них стоило бы простить? По-моему, нет.

П р о ф е с с о р. Мне раскаяние тоже мало поможет.

К о н р а д. Подумай.

П р о ф е с с о р. Что мне делать — встать на колени, рвать на себе волосы, бить себя кулаком в грудь?

К о н р а д. Я оставляю выбор формы за тобой.

П р о ф е с с о р. Бить в грудь кулаками не буду — у меня кардиостимулятор.

К о н р а д. Скоро стимулятор отключится сам — он не будет нужен.

П р о ф е с с о р. Я никогда не узнавал, достают ли в мертвецкой стимулятор перед похоронами покойника. Глупо сорить деньгами, закапывая кардиостимулятор вместе с телом.

К о н р а д. Загляни в любой магазин, где продают дешевые стимуляторы. Это подарки покойников. Работники похоронных фирм часто снимают с покойников одежду — рубашки, брюки, носки. И обувь. Все это можно купить в секонд-хэндах. Особенно мародерствуют в крематории — гроб уезжает под музыку вниз — и всё. Никто из семьи не осматривает покойного перед сожжением в печи. А покойники всегда горят нагишом.

П р о ф е с с о р. Пугаешь? Рассказываешь все это, чтобы я боялся?

К о н р а д. А разве ты ни капельки не боишься? Ты же не раз видел, как другие в преддверии смерти тряслись от ужаса. И ты всегда наблюдал за ними с презрением. А теперь загляни-ка сам в свои собственные глаза. Видишь страх?

П р о ф е с с о р. Вижу.

К о н р а д. Тогда чего ты ждешь? На колени, без колебаний, торопись! Можешь и не успеть, ты не знаешь, сколько тебе осталось. На колени, и выложи все грехи, как на исповеди.

П р о ф е с с о р. Кому? Не тебе же.

К о н р а д. Себе! Скажи: я был плохим человеком.

П р о ф е с с о р. Я был...

К о н р а д. Ты заставлял студентов отвечать полным ответом, ну же...

П р о ф е с с о р. Я был плохим человеком.

К о н р а д. Ты говорил, что ни добро, ни зло не существуют.

П р о ф е с с о р. Да, я говорил.

К о н р а д. И ты знал в душе, что ты лжешь.

П р о ф е с с о р. Я знал, что лгу.

К о н р а д. И почему же ты это делал?

П р о ф е с с о р. Так мне было удобно.

К о н р а д. А сейчас тебе неудобно?

П р о ф е с с о р. Мне страшно, у меня падает давление, здесь душно, но я чувствую холод.

К о н р а д. Не время жалеть себя, ты должен сказать что-то еще.

П р о ф е с с о р. Что жалею?

К о н р а д. О чем?

П р о ф е с с о р. Обо всей прожитой жизни.

К о н р а д. Еще?

П р о ф е с с о р. Прошу прощения.

К о н р а д. У кого?

П р о ф е с с о р. У всех, кому нанес обиду.

К о н р а д. И на что ты рассчитываешь?

П р о ф е с с о р. На милосердие.

К о н р а д. Чье?

П р о ф е с с о р. Того, Который есть То, что Он есть.

К о н р а д. И ты готов принять наказание?

П р о ф е с с о р. Да.

Профессор встает, идет к гильотине, ловким движением бросает Конрада под нож. Опускает рычаг. Нож падает. Отрубленная голова Конрада катится в темноту.

П р о ф е с с о р. Надо было так поступить в самом начале.

Из тьмы появляется Рафал.

Р а ф а л. Шеф, а когда было это начало? Когда вы первый раз молча сказали себе, что нет ни добра, ни зла? Или это было на расстрелах во время войны, или, может, еще в школе, когда вы предали своих друзей, чтобы самому спастись? Одному, так как для всех не было шансов.

П р о ф е с с о р. Иди сюда, иди и немножечко наклонись, а я сделаю тебе приятно. Ну, иди.

Профессор заманивает Рафала, чтобы тот положил голову на эшафот.

Р о з а л и я. А как ты поступишь со мной? Тоже заставишь положить голову на плаху?

П р о ф е с с о р. Не стоит. Зачем? Ты уже не представляешь для меня никакой угрозы.

Из темноты появляется Конрад.

К о н р а д. Я тоже тебе не угрожаю, никто тебе не угрожает, опасность для себя представляешь только ты сам.

П р о ф е с с о р. Не морочьте себе голову, призраки, и за меня не беспокойтесь, мне на вас наплевать. И так было всю жизнь. Вы не доросли мне даже до пяток. Каждый из нас прекрасно знает цену себе, и вся моя удачная жизнь — подтверждение того, что я прав. Брысь отсюда!

Профессор кидает разные предметы в фигуры судей, которые исчезают в темноте.

П р о ф е с с о р. Наконец-то я буду спокойно спать.

Профессор достает из мини-бара спиртное, делает последний глоток и ложится на диване в салоне.

Сцена 12

Сцена освещается. Там, где стояла гильотина, — диван, профессор лежит на диване. Уборщица открывает дверь. В номер входят Рафал, Лаура, Конрад, сотрудник гостиницы. Крик.

Л а у р а. Позовите врача!

Лаура хватает руку умершего, пытается нащупать пульс, дотрагивается до груди.

Л а у р а. Он еще теплый, но сердце уже не бьется.

В двери спальни появляется сонная Розалия. Она смотрит на Конрада.

Р о з а л и я. Это вы убили Адама?

Л а у р а. Он вошел только сейчас, вместе с нами.

Р а ф а л. Сердце не выдержало.

К о н р а д. Совесть не выдержала.

Розалия в ночной рубашке расставляет корзины с цветами, принесенные к юбилею профессора, так, что они кольцом окружают тело покойного.

Р о з а л и я. Flores por los muertos.

Занавес

Перевод с польского Томаша Лещинского
под редакцией Анатолия Королева

АРСЕНИЙ ГОНЧУКОВ

От любви не умирают

СЦЕНАРИЙ

Небольшая двухкомнатная квартира. Анна, полноватая женщина лет тридцати, собирает вещи, складывает их в сумки и чемоданы, стоящие в коридоре. Вещей много. Квартира пустеет на глазах. Собрав все, она проходит в комнату, будит Владика, мальчика лет восьми. Одевает его, выходит с ним в коридор. Выносит чемоданы... Уезжает.

Павел просыпается. Ясно, что с похмелья. Встает с кровати, открывает дверь, выходит в коридор. Видит, что коридор, вешалка, шкафы пусты. По коридору катится детский мячик. Павел смотрит на него.

Он идет в детскую комнату. Там пусто, валяется какой-то мусор. Идет на кухню. Там тоже пусто. Подходит к окну, смотрит на улицу. Тихо и странно смеется.

Лето. Провинциальный город. На центральной площади стоит жалкая кучка пожилых людей с плакатами: «Долой эту власть!», «За революцию!», «Хватит врать и воровать! Даешь военный переворот!» Рядом ходят полицейские. В отдалении стоит высокий красивый, но скромно одетый молодой человек лет тридцати. Это Павел. Рядом с ним молодой человек лет двадцати семи — Сергей.

К Павлу и Сергею подходит молодой человек лет девятнадцати — худой и прыщавый Юра.

Ю р а. Привет, парни!

Павел и Сергей снисходительно протягивают ему пальцы рук.

С е р г е й. Давай уже быстрее.

Юра бежит к митингующим, смешивается с толпой. Через некоторое время начинает активно выпрыгивать из толпы и громче всех скандировать лозунги. Наконец зажигает петарду, кидает ее в полицейских. Полиция берется за дубинки и начинает разгонять митинг.

С е р г е й. Слушай, а ты сам-то за кого голосовать будешь?

П а в е л. В смысле?

С е р г е й (*усмехаясь*). Ну, за коммунистов, за правых, за оппозицию?

П а в е л. Ты чего? Я дурак, что ли? Все они мразь.

В автозак загоняют последнюю бабушку и какого-то старика. Бьют очень жестоко.

С е р г е й. Ну всё, до завтра будет тихо.

П а в е л (*наблюдая*). Своими бы руками передушил всю сволочь.

С е р г е й. Сталина на них нет.

П а в е л. Двух. Плюс Берии и Ягоды...

Арсений Гончуков (род. в 1980) — режиссер, сценарист, филолог, драматург. Закончил Нижегородский государственный университет по специальности «филология» и Школу кино при Высшей школе экономики (мастерская игрового кино А.Фенченко). Работал журналистом, телеведущим, сценаристом документального кино, вторым режиссером многосерийного художественного фильма «Синдром дракона» (Первый канал, режиссер Н.Хомерики). В 2009 году с пьесой «Бывшая» вошел в шорт-лист фестиваля «Любимовка», пьеса поставлена Сызранским муниципальным театром. Автор сценариев, режиссер-постановщик и продюсер короткометражного фильма «Конечная остановка» и двух полнометражных картин «1210» (2012), «Полет. Три дня после катастрофы» (2013). Лауреат ряда российских, зарубежных и международных кинофестивалей. Снимает авторское безбюджетное кино. Живет в Москве.

Павел и Сергей уходят. На асфальте потоптанные плакаты, кое-где заметны капли крови.

Спальные районы. В старой подержанной «семерке» едут Аня, Юля и Оля. Они сидят в тесноте на заднем сиденье, на переднем полноватая женщина лет пятидесяти — Хозяйка.

А н я. Да достал он уже! Вот скажи, как так? Каждый день по пивку? Это сколько здоровья надо?

Ю л я. Прям вот каждый день?

А н я. Ага. С сыном ему погулять некогда.

Ю л я. Ну а у меня через день, какая разница? Я ему тоже: устройся на вторую работу. Не хочет...

А н я. Еще бы он хотел. На вторую...

Ю л я. А у нас кредит, я Геца взяла прошлой осенью...

А н я. Зато с колесами.

О л я. Мне бы ваши проблемы...

А н я. Из Шахуньи вообще молчи...

Ю л я. У тебя еще все впереди.

Аня и Юля смеются.

А н я. В прямом и переносном!

О л я (*угрюмо*). Мне за второй семестр платить через неделю.

Ю л я (*деловито*). Ничего, заплатишь.

Машина подъезжает к девятиэтажному дому. Сидящая на переднем сиденье Хозяйка смотрит в телефон.

Х о з я й к а. Вроде здесь.

В своей двухкомнатной квартире старого панельного дома сидит Павел. Перед ним бутылка водки и стакан. Он смотрит телевизор, монотонно покачивается. Вокруг запустение, окурки, бутылки, мусор. Звонок в дверь. Павел идет, открывает. Видит Хозяйку. Как был, не одеваясь, в трусах выходит на лестничную клетку.

Там в рядок стоят три вульгарно одетые, вызывающе накрашенные молодые проститутки. Павел смотрит на них. Они по очереди представляются: Аня, Юля, Оля. Павел кивает на самую миниатюрную из них — Олю.

П а в е л. Восемнадцать-то есть?

Х о з я й к а. Есть, конечно.

Оля подходит к Павлу. Хозяйка мнется. Павел ныряет в квартиру, возвращается, отдает Хозяйке деньги. Вместе с Олей заходит в квартиру.

П а в е л. Ну восемнадцати тебе нет, конечно... Пятнадцать? Из деревни?

О л я. Проблемы какие-то?

Павел, будто не замечая ее, проходит в свою комнату, садится перед телевизором. Оля заходит, закуривает. Стоит некоторое время. По телевизору идет программа Дроздова про животных.

О л я. Я чё, телек сюда смотреть пришла?

Павел оборачивается.

П а в е л. А что стоишь? Раздевайся.

Оля начинает раздеваться. На ее худом бледном теле черное вызывающее белье на размер больше. Паша смотрит на нее оценивающе.

П а в е л. Ничего так...

О л я. Давай ты тоже снимай...

Павел подходит, обнимает Олю, целует в шею. Осматривает ее.

П а в е л. Рожавшая, что ли?

Оля открывает сумку, достает резинки.

П а в е л. Не надо, у меня есть.

О л я. У меня хорошие!

П а в е л. Не надо.

Он идет к шкафу за презервативами. По телевизору тигр борется с крокодилом. Павел и Оля застывают и смотрят на экран.

П а в е л (*глядя в телевизор*). Может, чаю хочешь?

О л я. Не, спасибо.

Утром Павел тщательно, с мылом, моется. Затем бреется, душится. Смотрит в зеркало на свое опухшее лицо.

П а в е л. Давай кончай уже, братишка. Хорош. Ты чё расслабился? А? Ты чё?

Улица в спальном районе провинциального городка, очень много девятиэтажных панельных домов постройки 80-х. Павел выходит из дома. Он в костюме и пальто.

Павел сидит в своем кабинете за компьютером, что-то печатает. Рядом с ним на стульчике сидит миниатюрная блондинка лет двадцати двух с жесткими чертами лица, это Юля. В комнату заходит Сергей.

С е р г е й (*Юле*). Привет. (*Павлу.*) Ты слышал?

П а в е л (не отрываясь от монитора). Чего?

С е р г е й. Двух полицаев убили.

П а в е л. И чего?

С е р г е й (*выдерживает паузу*). Один из них начальник ГУВД.

П а в е л (*смотрит на Сергея*). Нор-маль-но...

С е р г е й. Говорят, фашисты.

П а в е л. Эта шваль-то? Слабо...

Павел продолжает писать, Сергей заходит Павлу за спину, смотрит в монитор на то, что тот пишет.

С е р г е й. Паша, тебя грохнут.

П а в е л. Не, не грохнут.

С е р г е й. Чего это вдруг тебя не грохнут?

П а в е л. Ну или грохнут...

С е р г е й. Ну?

Павел разворачивается и смотрит на Сергея.

П а в е л. И чего?

Сергей после паузы кладет на стол толстую синюю папку.

С е р г е й. Вот я еще принес. За это точно грохнут.

П а в е л. Тоже из ОБЭПа?

С е р г е й. Нет. ФСБ...

П а в е л. Им-то чего надо?

С е р г е й. Я сам уже ничего не понимаю.

Сергей открывает было папку, но смотрит на Юлю. Павел замечает это.

П а в е л. Ей уже можно. Прошла обряд посвящения.

Юля бьет Павла рукой по голове. Смеются. Сергей достает папку, открывает. Павел в нее заглядывает, читает, смотрит фотографии, на которых изображен изуродованный молодой человек, смотрит на Сергея большими глазами.

П а в е л. Ни фига себе!

С е р г е й. А я про что.

П а в е л. Ты понимаешь, что всем теперь пипец?

С е р г е й. Грохнут.

П а в е л. Да меня в грядущем расколбасе не заметят даже... (*Снова читает. Радуется, размахивает руками.*) Пытки! Допросы! Истязания! Мясо! Мясо!!! Мясо! (*Смотрит округлившимися глазами на Сергея и Юлю.*) Жесткач! Хардкор! Только хардкор, братья!

Сергей и Юля смотрят на Павла счастливыми глазами хищников. Павел «бросается» на Юлю.

П а в е л. Ты понимаешь, что будет, когда сотни тысяч нацистов узнают, что их любимого, обожаемого ненаглядного отца, родного уродца, этого прыщавого и скользкого великомученика Скочкина тупо превратили в мясо тупо в областном ГУВД? А? Менты заебошили, и никакого палева с коммунистами...

Ю л я (*немного испуганно.*) Накануне выборов...

П а в е л. Только хардкор! (*Откидывается на стуле, мечтательно смотрит на коллег. Убирает папку в стол.*) Ладно. Разберемся. Петрович в курсе?

С е р г е й. Нет. Он в самолете еще.

П а в е л. Что там еще?

Сергей раскладывает перед Павлом еще две папки.

С е р г е й. Тут тоже «Дорфонд» и дорожное строительство. Откаты, откаты, откаты... И тут.

П а в е л. Сколько?

С е р г е й. Я не считал еще, но порядка шестнадцати лямов только по первому кварталу будет по областным дорогам.

П а в е л. Итого? В общем, ты мне таблицу сделай... Заверстаем...

С е р г е й. Хорошо. Сергеева, зама, валить будем?

П а в е л. А он там?

С е р г е й. В полный рост.

П а в е л. Замесим, чё. Наша поперла, брат. Хорош отмалчиваться. Теперь — мочи.

С е р г е й. Хорошо. А вот и...

Сергей достает из толстой синей папки другую, тонкую и красную.

П а в е л. Тут чего?

С е р г е й. Бумага старая, но любопытная...

Павел берет ее в руки, читает, шевелит бровями, смеется, захлопывает и кидает в ящик.

П а в е л. Красаааава.

С е р г е й (*после небольшой паузы*). Со Скочкиным чего делать будешь?

П а в е л. Ты чё... С ним ничего делать нельзя... Пока, во всяком случае. Это я уж так. Порадовался.

С е р г е й. Ибо грохнут.

П а в е л. Таки да.

С е р г е й. Сегодня все-таки пускаешь?

П а в е л. Ага, сегодня первая разрывная...

Сергей выходит. Павел достает из ящика красную папку. Юля с интересом смотрит на Павла. Он читает, бросает папку обратно.

П а в е л. Он еще и педофил. Крутяк! (*Смеется.*) Ну чего, готова принять на этот раз настоящее крещение?

Ю л я. Да пофиг.

П а в е л (*серьезно*). Хорошо. Тогда я тобой подпишу. А ты иди. Завтра будешь знаменитой. (*Пауза.*) Но, Юля...

Ю л я. Что?

П а в е л. Ты поосторожнее будь, ок?

Юля целует Павла в щеку, уходит. Павел сидит, долго думает, достает толстую синюю папку с делом Скочкина, открывает ее и начинает изучать.

Павел стоит у двери и монотонно колотит кулаком в дверь. Через некоторое время Анна отвечает ему из-за двери.

А н н а. Чего тебе еще надо?

П а в е л. Открой.

А н н а. Я не хочу с тобой разговаривать.

П а в е л. Открой.

А н н а. Я сказала, что нам не о чем с тобой говорить.

П а в е л. Открой.

А н н а. Я сейчас полицию вызову.

П а в е л. Вызывай. Открой.

Павел продолжает стучать. Дверь открывается, на пороге появляется пожилая женщина лет шестидесяти, у нее умное и спокойное лицо старой учительницы. Это мама Анны Валентина Дмитриевна.

В а л е н т и н а Д м и т р и е в н а (*спокойно*). Паша...

П а в е л (*смотрит на нее*). Да.

В а л е н т и н а Д м и т р и е в н а. Она не хочет с тобой говорить... Или не может...

Пауза. Павел стоит, понурив голову.

П а в е л. Это я понял...

В а л е н т и н а Д м и т р и е в н а (*с доброй улыбкой*). Не ломай дверь, я новую-то уже не поставлю...

П а в е л (*улыбается*). Простите, больше не буду... Позовите ее? Пожалуйста...

В а л е н т и н а Д м и т р и е в н а. Паша...

П а в е л. Я вас очень прошу...

В этот момент вдруг выходит Анна. Валентина Дмитриевна уходит. Анна стоит, глядя на Павла в упор.

Пауза.

П а в е л. Неужели так трудно поговорить?

А н н а (*весело*). О чем?

П а в е л. Вернись, а?

Анна смеется.

А н н а. Дурак?

П а в е л. Нет.

А н н а. А мне кажется, да.

П а в е л. Слушай, ну я все понимаю... Но так тоже нельзя. Все ошибаются. Всякое бывает в семейной жизни... И чего? Сразу уходить? Сразу все разрушать? Ты должна дать нам шанс... Зачем вот так все заканчивать?

А н н а. Паша, я не вернусь.

П а в е л. Бля. Слушай... Ну я понимаю, что я не идеальный. Мы все не идеальны. Ты тоже...

А н н а. Ты пришел, чтобы упрекнуть меня на прощание?

П а в е л. Бля!

А н н а. Хватит материться, тошнит уже.

П а в е л. Раньше не тошнило... (*Пауза.*) Ань, вернись, а? (*Берет ее за руку, разворачивает к себе.*) Давай попробуем еще раз.

А н н а. Нет.

Пауза.

П а в е л. Хорошо. Я тебя понял. (*Резко разворачивается, спускается по лестнице. Громко.*) У тебя есть неделя! Даю тебе неделю! Подумай.

Анна смеется.

Площадь в центре города. Много гуляющих парочек. Павел курит, изучающе смотрит на девушек. Вдруг замечает высокую яркую молодую девушку с длинными волосами, длинными ногами на каблуках и в леопардовой мини-юбке. Рассматривает ее. Она говорит по телефону и куда-то уходит. Павел идет за ней.

Девушка останавливается. Павел подходит ближе, исподтишка пожирает девушку глазами — ноги, плечи, грудь, — заглядывает в лицо. Девушка идет дальше, Павел за ней.

Девушка перестает звонить, останавливается, о чем-то думая. Но вдруг поднимает глаза и замечает пристальный взгляд Павла, пугается, уходит.

Девушка оборачивается, видит, что Павел идет за ней, ускоряет шаг. Павел за ней. Девушка бежит. Павел за ней. Девушка сворачивает в подворотню. Павел туда же. Девушка стоит за углом.

П а в е л. Девушка, милая, вы куда?

Д е в у ш к а. Тебе чего надо?

Павел приближается. Девушка берет сумку в руку.

П а в е л. Вы знаете, вы очень красивы. Очень. Я только это хотел сказать.

Девушка отступает.

П а в е л. Вот и всё. Можно, я буду вашим парнем? А вы моей девушкой? Я буду тебя любить. А потом мы поженимся.

Д е в у ш к а. Дебил.

П а в е л. И проживем всю жизнь счастливо...

Д е в у ш к а. Извращенец.

Павел хватает девушку за руку, но та вырывается и убегает. Павел стоит и смеется. Уходит.

У ограды на набережной Волги стоят две девушки — блондинка Света и брюнетка Полина. Им лет под тридцать, они одеты в красивые платья. Рассматривают проходящих мимо мужчин.

П о л и н а. Ну нет, ты что, он худой какой-то...

С в е т а. И что? Ты толстых любишь?

П о л и н а. Ну, плотных таких, чтобы было на что опереться...

С в е т а. А вон этот? Черненький?

П о л и н а. Ну, нерусский какой-то.

С в е т а. И что? Может, он татарин просто.

П о л и н а. Я хочу обычного. Крепкого и русского.

С в е т а. Ага, бухать будет.

П о л и н а. Ну не знаю... А вон тот как тебе?

С в е т а. Хороший...

П о л и н а. Он же хромой!

С в е т а. Ну и что?

П о л и н а. Хотя да...

С в е т а. А я люблю, когда мужчина в брючках, а ты?

П о л и н а. Нет, мне в джинсах нравятся. Сразу все видно.

Обе смеются.

С в е т а. В брюках тоже можно разглядеть!

П о л и н а. Две пошлячки...

Смеются. Пауза.

С в е т а. Два одиночества...

П о л и н а. Да ладно. У тебя хоть муж есть.

С в е т а. Муж, который не мужик...

П о л и н а. А зачем тебе мужик? Бить будет.

С в е т а. Да пусть бьет! (*Вдруг вскидывает руки вверх.*) Господи, пошли мне мужика! Настоящего, хорошего, качественного мужика мне пошли!

Девушки громко смеются. Неподалеку стоит и наблюдает за ними Павел.

П о л и н а. Вот же дура!

С в е т а. Настоящего мужика! Такого «ух»! Чтобы вот пришел и забрал меня! И любил чтобы! И берег! И чтобы на всю жизнь! До самой смерти!

П о л и н а. Ну и дура! Сейчас кавказец какой услышит и увезет тебя в Чечню!

Вдруг рядом со Светой возникает Павел. Он хватает ее за руку и пытается увести.

П а в е л. Пойдем. Будешь моей.

Девушки резко перестают смеяться. Павел смотрит на Свету, не отпускает. Света улыбается, пытается высвободить руку, но делает это скорее для вида.

С в е т а (*смеется*). Пусти!

Но Павел тверд и решителен.

П о л и н а. Слышь, ты маньяк, что ли?

П а в е л. Он самый.

С в е т а. Эй, а пойдем-то куда?

П а в е л. Со мной.

П о л и н а. Ух, какой крутой!

Павел отпускает руку, девушки смотрят на него, собираясь уйти. Но вдруг Света останавливается.

С в е т а. А он ничего, да?

Полина удивленно смотрит на нее.

П о л и н а. Чего «ничего»?

С в е т а (*Павлу, с вызовом*). А пойдем!

Делает шаг вперед.

П о л и н а. Свет, ты дура, что ли?!

С в е т а. А вот возьму и пойду!

Света и Павел смотрят друг на друга, улыбаются.

П о л и н а (*бросается к подруге*). Я тебя не пущу никуда...

Света корчит Полине рожицу и уходит с Павлом. Полина остается стоять в недоумении.

Света и Павел гуляют по городу. Сначала идут рядом, потом берутся за руки.

С в е т а. Ты всегда так с девушками знакомишься?

П а в е л. Если честно, первый раз...

С в е т а. Ну да, большинство просто испугается и убежит.

П а в е л. А ты чего не испугалась?

С в е т а. А у тебя глаза добрые.

П а в е л. Дай посмотрю!

Берет Свету за руки, приближается к ее лицу и смотрит ей в глаза. Она улыбается.

П а в е л. Не вижу ничего.

С в е т а. А сам не увидишь!

П а в е л. Значит, ты бесстрашная...

С в е т а. А чего мне бояться?

П а в е л. Меня!

С в е т а. Нууу, бояться — это скучно...

Павел и Света стоят, смотрят друг на друга. Света собирается уходить.

П а в е л. А сейчас ты пойдешь ко мне.

С в е т а (*кокетливо*). Так уверен?

П а в е л. Да.

С в е т а. Держишь планку, молодец. (*Поправляет ему воротничок.*) Самоуверенный... Крутой. Настоящий мужчина!

П а в е л. На самом деле нет... Просто... Ты мне понравилась. (*Берет Свету за руку, тянет.*) Пойдем.

С в е т а. Куда?!

П а в е л. Ко мне.

С в е т а. И что мы у тебя будем делать?

П а в е л. Заниматься любовью, конечно.

Света отступает от него на шаг, смотрит с опаской, интересом и с улыбкой.

С в е т а. В смысле — перепихнемся?

П а в е л (*смеется*). Я говорил про любовь!

С в е т а. Какой ты быстрый.

П а в е л. Есть такое.

С в е т а. Нет.

П а в е л. Что «нет»?

С в е т а. Нет, и всё. (*Отходит.*) Я, конечно, понимаю, что на набережной проще всего девку снять. Но я сегодня не в настроении.

П а в е л. А что плохого в том, чтобы на набережной девку снять? Будто девки не получают от этого удовольствие.

С в е т а. Девки — получают.

П а в е л (*резко*). Ладно. Пока. Как хочешь.

Целует Свету в щеку. Она уходит.

П а в е л (*кричит*). А хочешь, я тебе фокус покажу?..

Света останавливается.

С в е т а. Фокус?

П а в е л. Только он страшный...

С в е т а (*подходит*). Я люблю страшные...

П а в е л. Очень страшный. Я предупредил.

Павел и Света заходят в квартиру.

С в е т а. Фу, как грязно у тебя тут.

П а в е л. Прости, я на работе в основном.

С в е т а. Фокусником работаешь?

П а в е л. Хуже.

Проходят в кухню. Паша готовит чай, наливает. Садится рядом со Светой, смотрит на нее. Она пьет чай и тоже смотрит на него.

П а в е л. У тебя волосы крашеные?

С в е т а. Нет, натуральные.

П а в е л. Врешь.

С в е т а. А чего спрашиваешь? (*Пауза.*) Холостяком у тебя пахнет.

П а в е л. Я вроде моюсь каждый день...

С в е т а. Я не про то. Просто сразу чувствуется, если мужчина один живет.

П а в е л. Ну, так вышло.

Пауза.

С в е т а. Ладно, мне пора.

П а в е л. Давай. Провожу...

Света встает.

С в е т а (*серьезно*). Просто извини, я вообще-то замужем.

Он смеется.

П а в е л. Ничего. Я тоже женат.

Проходят к входной двери. Останавливаются.

С в е т а. Ты фокус мне показать хотел...

П а в е л. В следующий раз.

С в е т а. Думаешь, будет?

П а в е л. Будет.

С в е т а (*смеется*). С мужьями и женами — на четверых?

П а в е л. Поспорим?

С в е т а. О чем?

П а в е л (*берет Свету за руки, разворачивает к себе*). Ну, например, что я буду любить тебя всю жизнь и мы умрем в один день.

Света смеется.

С в е т а. Я не хочу в один день. Я хочу прожить долго. А ты вон куришь, пьешь и ведешь нездоровый образ жизни. Так что только после вас...

П а в е л. Хорошо, договорились. (*Гладит Свету по волосам.*) У тебя волосы очень красивые. Но я люблю короткие.

С в е т а. А я люблю длинные.

П а в е л. А вообще — любишь?

С в е т а. В смысле?

П а в е л. Кого-нибудь?

Пауза.

С в е т а. Нет.

П а в е л. Я тоже. Никого.

Павел вдруг целует Свету взасос. Они начинают раздеваться прямо в коридоре.

Голый Павел лежит на кровати, Света с накинутой простыней ходит по комнате, рассматривает фотографии на стенах и вещи в комнате.

С в е т а. Так ты кем, говоришь, работаешь?..

П а в е л. Журналист я. Правда, бывший.

С в е т а. Бывшим журналистом работаешь?

П а в е л. Ага.

С в е т а. И что входит в твои обязанности?

П а в е л. Насилие. Обыкновенное насилие. Бессмысленное и неразборчивое.

С в е т а. Красиво говоришь. (*Рассматривает какие-то непонятные вещи в коробке, в том числе набор вязальных спиц.*) А это что?

Павел вскакивает, берет спицы в руки, отворачивается, поворачивается снова и на глазах у Светы медленно протыкает свою руку спицей.

С в е т а. Ой! Ты что! Больно же!

Павел вытаскивает спицу, на руке нет даже и следа.

Света и Павел выходят из дома, Света останавливается.

С в е т а. Не провожай меня, до остановки сама дойду. Пока.

Она уходит.

П а в е л. А где поцелуй на прощание?

Света возвращается и целует его в щеку.

П а в е л. Я позвоню тебе вечером.

Света мнется. Пауза.

С в е т а. Не надо.

П а в е л. Почему же?

С в е т а. Не надо, и всё.

Она уходит.

П а в е л (*улыбается*). Крутая. (*Пауза.*) Сука.

Света сидит в темноте, пьет чай, смотрит в окно. Едет вереница полицейских машин.

Скопление людей, «скорая помощь», полиция. У черного BMW с мигалкой стоит тучный мужчина лет пятидесяти — Вадим Андреевич, крупный чиновник. Рядом с ним мужчина за пятьдесят, седой, в военной форме. Это начальник военного округа Андрей Васильевич.

В а д и м А н д р е е в и ч. Это пиз**ц, ты понимаешь это?

А н д р е й В а с и л ь е в и ч. Понимаю. Что делать?

В а д и м А н д р е е в и ч. Я не знаю. Ты пойми, когда на улице озверевшие политиканы вспарывают живот главе ГУВД, это даже не пиз**ц... Это нечто большее.

А н д р е й В а с и л ь е в и ч. Хаос.

В а д и м А н д р е е в и ч. Вот именно. Что сегодня в газете будет?

А н д р е й В а с и л ь е в и ч. Ничего.

В а д и м А н д р е е в и ч. Как это? Ты же говорил...

А н д р е й В а с и л ь е в и ч. Петровича нет в городе, они без согласования с ним ничего не будут печатать.

В а д и м А н д р е е в и ч. Хорошо. Ну хоть денек отдохну. А то тоже, знаешь...

А н д р е й В а с и л ь е в и ч. Я понимаю.

В а д и м А н д р е е в и ч. Непросто это, Васильич, отдушиной для такой бани быть.

А н д р е й В а с и л ь е в и ч. Могу представить...

В а д и м А н д р е е в и ч. Чего ты можешь?.. Только сольют меня, боюсь.

А н д р е й В а с и л ь е в и ч. Не должны.

В а д и м А н д р е е в и ч. Сольют. Обычная схема: наобещать, слить на меня компромат, чтобы мяса собакам дать, наобещать, что вытащат на выборах, а потом сольют...

А н д р е й В а с и л ь е в и ч. Я слежу за этим.

В а д и м А н д р е е в и ч. Точно?

А н д р е й В а с и л ь е в и ч. Абсолютно.

В а д и м А н д р е е в и ч. Ну хорошо. И за журналюгами этими особенно следи...

Садятся в машину. Машина отъезжает.

Павел подходит к двери. Он заметно пьян. Звонит в дверь.

А н н а. Кто там?

П а в е л (*меняет голос*). Для Валентины Дмитриевны пенсию принесли.

Анна открывает. Павел тут же хватает дверь.

П а в е л. Аня, скажи мне только одно. Один вопрос, можно?

А н н а (*недовольно*). Только быстро. Мне ребенка в школу одевать.

П а в е л. Один вопрос. Всего один.

А н н а. Ну?

П а в е л. Ты любишь меня? Только честно. Да или нет. Честно. И я отстану. Только честно, ладно? Любишь?

Пауза. Анна смотрит на Павла, улыбается.

А н н а. Нет.

П а в е л. Это правда?

А н н а. Да.

Павел с силой толкает дверь, захлопывая ее. Анна запирается изнутри. Вдруг Павел начинает с яростью колотить в дверь ногами и руками и орет.

П а в е л. Сука! Мразь! Падла! Ушла она! Ушла, бля*ь! После всего, что я тебе сделал! Ушла она! Вещи, бля*ь, собрала! Тварь! Я тебе разрешал?! Я тебе разрешал от меня уходить? А? От меня нельзя уходить! Нельзя! (*Пауза. Задыхается.*) Можно! Но только один раз! Слышишь? (*Плачет.*) Ты не вернешься. Не вернешься, сука. От меня нельзя уходить! Вонючая сука...

Павел идет вдоль дома. Мимо пробегает батальон полиции, за домом слышны свистки и крики, стрельба. Павел прислушивается, потом быстро заходит в подъезд.

Павел заходит в квартиру. Включается свет. Его встречает Маша, женщина тридцати пяти лет. Она не очень хорошо выглядит: спутанные волосы и тяжелый взгляд. Но одета вызывающе вульгарно. Павел снимает ботинки.

М а ш а. Перекусишь?

П а в е л. Нет, пойдем.

Он ведет Машу в ее комнату, раздевает, бросает на кушетку, раздевается сам.

Длительный и бурный секс.

М а ш а. Ты сегодня ураган. Как в первый раз.

П а в е л. Еще хочешь?

М а ш а. Еще?! Мммммм!

Вадим Андреевич сидит в кабинете, читает газету. Дочитав, откладывает ее. Смотрит в окно, хватается за сердце, начинает учащенно дышать. Достает таблетки из ящика стола, пьет их. Вздыхает. Выпивает воды. Поднимает телефонную трубку.

В а д и м А н д р е е в и ч. Славик, зайди.

Через некоторое время в кабинет заходит Слава, помощник чиновника, полноватый мужчина лет сорока пяти с залысинами, в костюме.

В а д и м А н д р е е в и ч. Читал?

С л а в а. Читал.

В а д и м А н д р е е в и ч. Что делать будем?

С л а в а (*после паузы*). Не знаю.

Вдруг Вадим Андреевич наваливается всем телом на стол и начинает шипеть.

В а д и м А н д р е е в и ч. Не, нормально? Нормально? Петрович отсутствует, и они... Они, эти бля*и его мелкие... И они публикуют это. Про Скочкина, ты видел? Видел? Ты знаешь, что сейчас начнется? А они еще не всё вывалили, причем... (*Смотрит на Славу, тот молчит. Пауза.*) Хотя... Знаешь... Может, это все и к лучшему?

С л а в а (*удивленно*). Что?!

В а д и м А н д р е е в и ч. Ничего. Ты это... Ты сейчас поезжай к Петровичу и его шавкам и скажи... (*Хватается за сердце.*) ...Что так нельзя, что я требую согласования каждой строчки каждой сраной публикации. Хорошо?

С л а в а. Да, конечно, я понял.

В а д и м А н д р е е в и ч. Иди отсюда.

Слава уходит, чиновник набирает номер телефона... В кабинет заходит начальник военного округа Андрей Васильевич.

В а д и м А н д р е е в и ч. Читал?

А н д р е й В а с и л ь е в и ч. Да.

В а д и м А н д р е е в и ч. Пробей, кто и откуда. Где живет. С кем. Шавку, которая провокацию устроила. Петровича не трогай.

А н д р е й В а с и л ь е в и ч. Хорошо.

В а д и м А н д р е е в и ч. Просто на всякий случай.

А н д р е й В а с и л ь е в и ч. Хорошо.
В а д и м А н д р е е в и ч. Начальника кто замочил, знаешь?
А н д р е й В а с и л ь е в и ч. Знаю.
В а д и м А н д р е е в и ч. Мы?
А н д р е й В а с и л ь е в и ч. Не. Они.
Вадим Андреевич пристально смотрит на Андрея Васильевича.
В а д и м А н д р е е в и ч. Херово. Так и до нас дело дойдет.
А н д р е й В а с и л ь е в и ч. Кишка тонка.

Звонок в дверь. Света открывает. Входит Слава. Не дожидаясь, Света уходит на кухню.

Она стоит у окна, пьет чай. Слава заходит на кухню, достает пачку денег, скрупулезно и напоказ отсчитывает купюры и аккуратно кладет их на стол.

С л а в а. Вот.

Света оборачивается, смотрит на деньги, берет их, быстро прячет в сахарницу на шкафу и снова отворачивается к окну.

С в е т а. Она спит пока.

Слава встает, подходит к Свете сзади, начинает ее гладить. Света не сопротивляется, но безучастна. Слава гладит ее все более откровенно. Она отталкивает его.

С в е т а. Хватит.
С л а в а. Ты чего?
С в е т а. Ничего. Мы разведены вообще-то...
С л а в а. И кого это когда смущало?
С в е т а. Меня. Хватит.

Слава в недоумении. Он медлит, потом опускается на колени, задирает Свете юбку. Света одергивает юбку и выходит из кухни.

Слава заходит в комнату. Света стоит у окна. Слава стоит и ждет. Света скидывает халат. Слава подходит и начинает ее целовать.

С в е т а. Ребенка не разбуди.

На кухне за столом сидит Владик. Софья Семеновна, мама Павла, женщина шестидесяти лет, накладывает в мисочку варенье.

В л а д и к. Не люблю я варенье, баб!
С о ф ь я С е м е н о в н а. Почему же? А ты попробуй!
В л а д и к. А почему папа не идет?
С о ф ь я С е м е н о в н а. Он уже едет, сейчас будет. Покушай пока.
В л а д и к. Не буду я! Невкусное оно!
Обиженно отодвигает варенье и убегает.

Оживленное движение на улицах города.

На одной из площадей проходит массовый митинг. Огромное скопление людей. Много полиции.

Павел сидит в троллейбусе возле окна. Троллейбус останавливается на остановке. Павел смотрит в окно и вдруг замечает Свету: она сидит у окна в автобусе, который едет в противоположную сторону. Они встречаются взглядами, и тут же оба срываются и выбегают на улицу.

Они стоят на противоположных остановках, ждут светофора. Павел не выдерживает, перебегает на красный. Подбегает к Свете, обнимает ее.

П а в е л. Привет, милая!
С в е т а. Здравствуй, Паша. Какой город маленький.
Они берутся за руки. Идут.
П а в е л. Как у тебя дела?
С в е т а. Нормально.
П а в е л. Как муж?

С в е т а. Как жена? (*Смеются.*) Мы с тобой прямо как лучшие друзья.
П а в е л. Есть у тебя полчасика?
С в е т а. Кофе?

Павел и Света сидят в кафе, пьют кофе.
П а в е л. Муж — это понятно, а любовник есть у тебя?
С в е т а (*смеется*). А ты что, готов побыть в роли?
П а в е л. Да нет. Так просто...
С в е т а (*хитро*). Есть, да.
П а в е л. Крутая.
С в е т а. А у тебя?
П а в е л. Любовница? Нет. Я верный муж.
С в е т а. Жаль.
Смеются.
П а в е л. Правда жаль?
С в е т а. Правда.
Смотрят друг на друга, снова смеются.
П а в е л. Может, в кино сходим?
С в е т а. Нет, мне дочь из садика забирать.
П а в е л. Ух ты, а лет сколько?
С в е т а. Пять.
П а в е л. Моему десять.

Павел и Света прощаются.
П а в е л. Увидимся?
С в е т а. Может быть.
П а в е л. Ты хочешь меня?
С в е т а. Хочу. Про любовника я пошутила...
П а в е л. Сейчас?
С в е т а. Нет. И не сегодня. И не завтра.
П а в е л. Когда?
С в е т а. Никогда.
Света убегает. Павел остается стоять. Но вдруг догоняет ее, хватает за руку.
П а в е л. Ты чего вообще делаешь?
С в е т а. Молодой человек, вы кто?
П а в е л. Ты зачем так со мной? Слышишь?
С в е т а. Отпустите меня, мужчина...
П а в е л (*отпускает*). Ладно. Покеда.
Он уходит. Света тоже. Через несколько шагов Света останавливается, смотрит вслед Павлу. Тот уходит. Света берет телефон, набирает его номер.
С в е т а. Паша? Привет! Как дела? (*Пауза.*) Вернись. Вернись, пожалуйста. Я все тебе наврала.
Павел разворачивается, бежит к кафе, но Светы там уже нет. Он набирает ее телефон, но она не берет трубку.
П а в е л. Ну сука же!

За столом сидит Павел, ест суп. Мать суетится, режет хлеб, заваривает чай...
П а в е л. Чего сказала?
С о ф ь я С е м е н о в н а. Ругалась.
П а в е л. Он обиделся?
С о ф ь я С е м е н о в н а. А ты как думаешь? (*Пауза.*) Всё пьешь?
П а в е л. Нет, сейчас некогда.
С о ф ь я С е м е н о в н а. Сдохнешь, как твои дружки. И никто не вспомнит, что был такой красавец.
П а в е л. Слушай, а тебя вспомнят? А? Вот ты же тоже жизнь прожила! Ну? Вспомнят тебя? (*Пауза. Павел доедает.*) А меня запомнят. Вот заваруха начнется... Я революционером буду, мама. Я буду героем, бля!

Софья Семеновна уходит. Павел наливает себе чай. Софья Семеновна возвращается.

С о ф ь я С е м е н о в н а. После выборов поедешь в пансионат, я тебе путевку возьму.

П а в е л. Хорошо.

Софья Семеновна садится рядом с сыном, гладит его по голове.

С о ф ь я С е м е н о в н а. На работу-то ходишь?

П а в е л. Еще как. (*Поднимает голову и смотрит на мать в упор.*) Мама, а вот если я, например, человека убью, ты меня так же любить будешь?

С о ф ь я С е м е н о в н а. Это что ты такое говоришь? Зачем человека убивать?

П а в е л. Ну а вдруг?

С о ф ь я С е м е н о в н а. Что за шутки?!

П а в е л. Ничего. Просто шутки такие у нас... Тебе инсулин выдали?

С о ф ь я С е м е н о в н а. Нет пока. Нет его в аптеках.

П а в е л. Как так нет?

С о ф ь я С е м е н о в н а. Нету, люди мрут.

П а в е л. Нацистская Германия, не иначе... Батин обрез не выкинула еще?

С о ф ь я С е м е н о в н а. Ой, хватит, иди уже. Куда ты там торопился?

Софья Семеновна смотрит из окна, как из подъезда выходит ее сын. В дверь звонят. Софья Семеновна идет, открывает. Заходит ее подруга Марина, тоже пожилая женщина.

М а р и н а (*со страхом и надеждой*). Ну ты как?

С о ф ь я С е м е н о в н а. Хорошо.

М а р и н а. Болит?

С о ф ь я С е м е н о в н а. Марина... Давай не будем об этом.

М а р и н а. Ты знаешь, Софа, я слышала, что даже самую нестерпимую боль можно снять, и знаешь чем?..

Павел стоит, кого-то ждет. Подходит Сергей, они здороваются.

С е р г е й (*с серьезным видом*). Жив еще?

П а в е л. Как вы затрахали с этими шутками...

С е р г е й. Извини.

П а в е л. Как там, на работе?

Сергей мнется, не отвечает.

П а в е л. Ну? Чего?

С е р г е й. Пизд*ц там.

П а в е л. Это понятно.

С е р г е й. Зачем ты вывалял Скочкина?

П а в е л. А что?

С е р г е й. Знаешь, чего сейчас начнется?

Павел улыбается.

С е р г е й. Главу Бутурлинского района взорвали, три часа назад... Ты в курсе?

П а в е л. Баринова? Ух ты!..

С е р г е й (*пристально смотрит*). Паш, на фига ты это сделал?

П а в е л (*берет Сергея за грудки*). Серега! Серега! Друг ты мой единственный! А знаешь ли ты, зачем природа журналистов придумала? А? Знаешь? А затем, что журналисты нашему поганому обществу нужны, чтобы правду говорить! Правду! Понимаешь? Помнишь? Любой ценой, во что бы то ни стало! Понимаешь?

С е р г е й (*убирает его руки*). Правду, Паша? Правду? А на хера ты статью подписал именем девочки, которая только вылупилась? А?

П а в е л. Повторяю! Лю-бой це-но-й! Я виноват, что это был вторник, день ее колонки, а моя в среду и все, что мной подписано, проверяют по десять раз? А? И чего? А Скочкина я не мог не дать! Такой материал! Такой материал я не мог не дать! (*Пауза. Павел хлопает Сергея по плечу.*) Ладно, не ссы. Поорут и затихнут. Всё, давай.

С е р г е й. Погоди...

П а в е л. Чего?

С е р г е й. Ты это... Остальное где?

П а в е л. У меня.

С е р г е й. Мне отдай.

П а в е л. Смерти моей хочешь?

С е р г е й. Своей не хочу.

П а в е л. Тебе-то чего? Я теперь в бегах. Сказал, не ссы. Давай! Некогда мне. Покеда.

В кабинете прокурора полный разгром: папки, бумаги — все валяется. Некоторые папки, однако, сложены и аккуратно перевязаны. Окна открыты. Прокурор Степан Иванович, мужчина лет пятидесяти, стоит у окна. За его столом, склонив голову, сидит Вадим Андреевич.

В а д и м А н д р е е в и ч. Значит, эвакуируетесь?

С т е п а н И в а н о в и ч. Ну если войска вводить собрались... Нам архивы вывозить. Это не вам — ручку схватил со стола и бегом... Я не знаю, что теперь делать. Если я ничего не сделаю, мне Москва яйца отпилит.

В а д и м А н д р е е в и ч. Я понимаю...

С т е п а н И в а н о в и ч. А этот где? Журналист?..

В а д и м А н д р е е в и ч. А зачем он тебе? Его использовали и вышвырнули.

Прокурор подходит к Вадиму Андреевичу.

С т е п а н И в а н о в и ч. Ты дурак совсем? Это же они еще цветочки дали нам понюхать, большая куча жирного и пахучего говна — она у них еще. У меня свои люди в ФСБ.

В а д и м А н д р е е в и ч. Ни хера не понимаю. ФСБ на стороне этих, что ли, с улиц?

С т е п а н И в а н о в и ч. Не знаю. Но крысу срочно давить. Срочно.

В а д и м А н д р е е в и ч. Степан, ты мне только одно скажи: если улицы к ним ушли и даже вы уже побежали, чего за газетенкой бегать?

Степан Иванович оборачивается, смотрит на Вадима Андреевича долго и пристально, потом подходит к нему вплотную и шипит.

С т е п а н И в а н о в и ч. Ты, идиот советский, не понимаешь, что ли, не сечешь фишку совсем? Мы никуда не уходим, дура. Ничего не изменилось. Мы так, прогуляемся и вернемся, понимаешь? Но если сдать сейчас СМИ, то можем уже и не вернуться. Тонкость уловил? А? Тонкость... Ничего не изменилось же... (*Орет.*) Всосал, бля?! (*Еще громче.*) Бегом, бля!!!

Вадим Андреевич вскакивает и торопливо выходит из кабинета.

В квартире друзей Павла пьянка, кавардак и танцы. Павел пьет, но он не пьян. Смотрит на танцующих с отвращением. Встает и выходит на лестничную клетку. За ним выходит пьяная Маша, закуривает.

П а в е л (*смотрит на шатающуюся Машу*). Маша, вот скажи мне, ты меня любишь?

Маша приближает свое лицо к Пашиному, всматривается в него, ее губы вдруг становятся напряженными, она надувает щеки, будто силится что-то сказать. Но вдруг резко отворачивается, ее сильно тошнит на лестницу. Павел, глядя на нее, начинает дико смеяться. Уводит ее в квартиру, возвращается на лестничную клетку. Вдруг быстро хватает мобильный телефон, набирает номер.

П а в е л. Привет.

С в е т а. Привет.

П а в е л. Узнала?

С в е т а. Конечно. Как у тебя дела?

П а в е л. Хорошо. У тебя?

С в е т а. У меня тоже.

Зависает неловкая пауза.

П а в е л. Извини, что звоню.

С в е т а. Ничего, мне приятно... (*Пауза.*) Ладно, я Машку тут укладываю...

П а в е л (*смеется*). Я тоже...
С в е т а. Что? Что? Не расслышала, прости...
П а в е л. Да ничего, Свет... Извини. Привет Машке. Пока.
С в е т а. Пока.
Павел стоит и слушает гудки телефона. Его начинает бить мелкая дрожь.

Сергей идет домой, заходит в подъезд. Вдруг в темноте его хватают и начинают бить в живот. Сергей беззвучно воет.
Г о л о с. Кто по Скочкину отработал? У кого остальное?
Сергея снова бьют.
Г о л о с. Слышишь? Кто?
Бьют еще. Потом роняют на пол.
Г о л о с. Ну?
С е р г е й. Я напишу. Напишу вам всё. Не бейте.

У ларька алкаш бьет женщину по лицу. По улице идет Павел. Женщина плачет. Алкаш бьет ее долго и упорно. Павел останавливается, берет с обочины кирпич, приближается. Но не подходит, а наблюдает. На его лице начинает играть улыбка.

Женщина падает, алкаш начинает бить ее ногами. Павел бросает кирпич и облокачивается на дерево, продолжает наблюдать. Алкаш с чувством пинает женщину последний раз и уходит. Павел медленно подходит к лежащей женщине, присаживается на корточки, смотрит на нее, разглядывает. Лицо женщины в крови, она плачет.

Вдруг Павел, будто опомнившись, скидывает с себя куртку, накрывает избитую, затем берет ее на руки и бежит к остановке.

П а в е л (*обращаясь к людям на остановке*). Где тут ближайший травмпункт?
Люди мнутся, думают.
П а в е л (*кричит*). Где, я спрашиваю? Где?! Вы глухие все?!
М у ж ч и н а н а о с т а н о в к е. Ты чё орешь-то, а?

Павел стоит у двери и колотит по ней кулаками. За дверью слышатся детский крик и голос Анны: «Иди отсюда, слышишь, иди отсюда, козел!»

П а в е л. Полчаса! Только полчаса! Открой! (*Стучит в дверь.*) Сука, он же тоже соскучился!
А н н а (*из-за двери*). Я же сказала тебе, он болеет! Ты понимаешь это?
Павел продолжает колотить в дверь.
П а в е л. Открой, говорю!
Анна открывает дверь.
А н н а. Чего тебе? Чего тебе еще надо? Я же сказала!
Внизу в щель из двери показывается Владик. Павел держит дверь, берет Владика за руку.
П а в е л. Ну дай поговорить хотя бы!
А н н а (*пытается закрыть дверь*). Он простынет! (*Хватает Владика за другую руку.*) Он болеет! Это слышно? Это понятно?!
П а в е л (*дергает сына за руку*). Он вечно у тебя болеет!
А н н а. Да ты офигел, что ли?
Начинается борьба с криками: «Отдай!», «Отпусти!» Анна держит Владика за ноги, Павел за руки. Владику становится больно, он начинает плакать. Павел отпускает руки Владика, дверь захлопывается.

Павел прислоняется к двери, слушает. Мальчик успокаивается, перестает плакать.

П а в е л. Сука. (*Пинает дверь. Перестает. Прислоняется к двери. Шепотом говорит в замочную скважину.*) Аня, вернись ко мне. Ты слышишь? Слышишь меня? Я тебя прошу. Пожалуйста. Последний раз прошу. Слышишь?

Полупьяный Павел стоит у дома за деревом, грызет яблоко. Выходит Света. Она с дочкой. Павел к ним не идет, но Света замечает его издалека. Уходит. Через некоторое время возвращается, уже без дочери. Подходит к Павлу.

С в е т а. Что ты тут делаешь?

П а в е л. Тебя люблю.

С в е т а (*смеется*). Прямо вот так, стоя?

П а в е л. А ты не любишь стоя? (*Оба смеются.*) Пойдем со мной.

С в е т а. Я не могу сейчас...

П а в е л. А если я умру?

Он разворачивается и уходит. Света смотрит ему вслед, но вдруг догоняет его.

Павел и Света занимаются сексом.

С в е т а. Я тебя люблю.

П а в е л. Я тебя — больше.

С в е т а. Нет, я больше.

П а в е л. А я — сильнее.

С в е т а. А я... А я...

Павел и Света идут по парку. Вдруг Павел резко прыгает в кусты, прижимает Свету к дереву и расстегивает брюки.

С в е т а. Паша, я же приличная девушка!

П а в е л. Да?

С в е т а. К тому же я мать!

Они занимаются сексом.

Павел и Света смотрят кино. Он ласкает ее, берет ее за голову, нагибает.

С в е т а (*смеется*). Паша! Что ты делаешь?

В пустом автобусе Павел задирает Свете юбку.

С в е т а (*шипит*). Пашшшша...

Они занимаются любовью. Автобус останавливается, открываются двери, но Паша и Света заняты.

В о д и т е л ь. Выходим! Конечная, выходим!

П а в е л. Выходим, так выходим!

Паша выходит из Светы. Они выбегают из автобуса, застегиваясь на ходу.

Света входит домой, раздевается, разувается.

С в е т а (*шепчет*). Дура какая...

Она идет на кухню. Там сидит ее мама Елена Вячеславовна, женщина лет пятидесяти. Она пьет кофе. Смотрит на растрепанную Свету, та смотрит на нее.

С в е т а. Мама, прости, у меня труба села.

Е л е н а В я ч е с л а в о в н а. Машка два часа в садике... ревела...

Света опускается на стул, отворачивается. Пауза.

Е л е н а В я ч е с л а в о в н а. Есть хочешь?

С в е т а. Да. Очень.

В подворотне стоят Павел и Сергей. Сергей возбужден.

С е р г е й. Паш, свали лучше, я тебя очень прошу.

П а в е л. Куда мне валить? Перестань.

С е р г е й. Чего перестань? Этот бы хрен с ним. Но прокуратура шутки шутить не умеет...

П а в е л. Чего Петрович говорит?

С е р г е й. Да чего Петрович, он первый тебя сдаст.

П а в е л. Думаешь? Не страшно ему совсем?

С е р г е й. Если ты еще и угрожать будешь им, то...

П а в е л. Не мечи икру. Чего они хотят?

С е р г е й. Увидеться хотят.

П а в е л. На предмет?

С е р г е й. Говорят, поговорить.

П а в е л. Ладно, давай. Куда?

Сергей протягивает ему бумажку. Павел смотрит на нее.

П а в е л. Сам Андреич? Фигасе.

С е р г е й. Не ходи, вали, тебе говорю. Выборы кончатся через три недели.

П а в е л. Да ладно, все только начинается. Спасибо тебе.

С е р г е й. Ты мне друг, Паша. И я тебя не забываю. Заваруха страшная. Люди пропадают.

П а в е л. Я телек смотрю.

С е р г е й. Какой телек!

П а в е л. Ладно. Просто я думаю, Андреич не опасный. В общем, подумаю.

С е р г е й. А прокурор?

П а в е л. Чего прокурор?

С е р г е й. У нас по редакции слухи ходят, что тебе Шматков и прокурора области слил, это так?

П а в е л (*долго смотрит на Сергея*). Вот куда ты, Серега, лезешь, а? Ты-то, с калашным рылом? (*Пауза.*) Что с Юлькой?

С е р г е й. Тоже уволили.

П а в е л. Ребенка-то за что?

С е р г е й. Ну ты ей имя хорошее сделал. И...

П а в е л. Чего?

Сергей молчит. Павел раздражается.

П а в е л. Чего «и»?

С е р г е й. Я на работу сегодня не пошел, а до Юльки дозвониться не могу.

Павел пристально смотрит на Сергея.

П а в е л. Дозванивайся.

Они смотрят друг на друга. Сергей быстро уходит. Павел выходит в город, видит какое-то непонятное движение. По улице проезжает танк.

Света, Елена Вячеславовна и Маша бегают нарядные, радостные, накрывают на стол.

Звонок в дверь. Входит Павел. Он в костюме, в его руках торт и пакет с коробкой шоколада и шампанским.

Е л е н а В я ч е с л а в о в н а, С в е т а (*вместе*). Здравствуйте!!! Заждались уже!

Машенька убегает. Павел раздевается, проходит. Света знакомит его с мамой. Павел ставит на стол торт, конфеты, шампанское.

С в е т а. Маша! Маша, подойди!

Маша не идет.

Е л е н а В я ч е с л а в о в н а. Стесняется...

Света идет за дочкой, приносит ее на руках.

С в е т а. Вот! Познакомьтесь. Это дядя Паша. А это Машутка моя...

Маша смеется, вырывается и убегает. Взрослые садятся за стол. Маша появляется в дверях и застенчиво крутится. Павел встает, пытается ее поймать, ловит, берет на руки.

П а в е л. Ну привет, котенок!

М а ш а. Никакой я тебе не котенок!

Все за столом. Едят.

Е л е н а В я ч е с л а в о в н а. А вы, Павел, кем работаете?

П а в е л. Журналист я. Правда, бывший...

Пауза.

С в е т а. Мама, пиарщик он. Это почти что журналист.

П а в е л (*смеется*). Только хуже.

Е л е н а В я ч е с л а в о в н а. И чем занимаетесь?

П а в е л. Грязная у меня работа, Елена Вячеславовна. Стравливаю всяких упырей ненасытных...

Е л е н а В я ч е с л а в о в н а. Ой, ужас-то какой... А что сейчас творится, так это вообще...

С в е т а (*смеется*). Паша, надеюсь, ты не будешь сейчас выкладывать все профессиональные секреты?

П а в е л. Могу и не выкладывать.

Е л е н а В я ч е с л а в о в н а. Постой, Светик, мне ж интересно... (*Павлу.*) И как это вы их стравливаете?

П а в е л. Ну так, лбами... Помогаем, так сказать. Поглубже друг друга закопать.

Е л е н а В я ч е с л а в о в н а. Павел, а вот у меня такой вопрос. Там, наверху, что, совсем честных людей нет?

П а в е л (*смеется*). Не-а... Хотя как вам сказать? Они там нормальные люди. Живут, руководят, делают деньги. Обычные люди. Только жадные. Работают. Зарабатывают. Вот вы работаете? В школе. Вот и они тоже. Только там. Ничего особенного.

С в е т а. Ох, политика — это такое грязное дело...

П а в е л. Ужасно.

Е л е н а В я ч е с л а в о в н а. Жаль, очень жаль это все... Я вот за страну нашу переживаю. Мне хочется, чтобы она процветала. Хочется верить, что будет все хорошо. И вот вроде бы все наладилось, а сейчас что началось? Неужели опять? Как вы думаете, когда это кончится?

П а в е л. Скоро. Введут войска, подавят всех танками, и делов-то.

С в е т а. Ладно, хватит об этом.

П а в е л. Простите...

С в е т а. Сменим тему...

Е л е н а В я ч е с л а в о в н а. Ну ладно, не буду мешать молодым. Пойду я к соседке зайду, обещала...

С в е т а. Мам, да посиди еще...

Елена Вячеславовна улыбается. В этот момент на кухню вбегает Маша. Павел берет ее на руки. Играет с ней. Елена Вячеславовна уходит. Света долго и с умилением смотрит на Павла, который играет с Машей. Но Маша заигрывается, бьет Павла по лицу, еще и еще... Павел тихонько пытается ответить своей ладонью, но получается слишком сильно. Маша вдруг начинает плакать.

С в е т а. Ты чего делаешь?

Она выхватывает у него ребенка.

П а в е л. Извини, я...

С в е т а. Идиот.

Света уносит Машу.

Из комнаты слышно, как Света говорит Маше: «Всё, поиграла, и хватит. Вот и не лезь больше к нему никогда. Слышишь? Всё, давай спать. Спать, я сказала!»

Уложив Машу, Света возвращается на кухню.

Они с Павлом не произносят ни слова. Павел первым нарушает молчание.

П а в е л. Свет, ну извини, я нечаянно...

С в е т а (*неожиданно резко*). Зачем я все это затеяла? Идиотка!

П а в е л. Перестань... (*С нажимом.*) Я нечаянно...

Света встает, подходит к окну. Пауза.

С в е т а. Тебе пора.

П а в е л. Мы же хотели тут...

С в е т а. Нет.

Павел собирается и уходит. Света не провожает его, остается у окна.

Павел у себя дома. Смотрит телевизор. Звонок в дверь. Он выходит, открывает. На пороге стоит его любовница Маша.

М а ш а. Не ждал?

П а в е л (*угрюмо*). Нет.

Маша пытается пройти в квартиру, но Павел не пускает ее.

М а ш а. Я соскучилась. А ты?

Она пытается погладить его по лицу. Павел отталкивает ее руку.

П а в е л. Я — нет.

М а ш а (*серьезно*). Паш, ты что? Дай я пройду! (*Снова пытается войти.*) Да пусти ты меня!

П а в е л (*вдруг начинает орать*). Ты куда, бля, прешь?! А? Ты чё приперлась вообще, сука? Какого хера?

М а ш а. Чего ты сказал? Чего ты мне сказал? А?

П а в е л. Да пошла ты на х*й отсюда!

М а ш а. Я пошла? Ты меня на х*й послал?

П а в е л. Ты, бля...

М а ш а. Ну и пойду. (*Обиженно отступает, но вдруг хватает Павла за руку.*) Паш, ты чего? Что с тобой? Это же я, Маша.

П а в е л. Пошла на х*й отсюда, бл*дина е*аная!

Он хватает Машу за волосы и выталкивает ее на лестничную площадку. Вызывает лифт.

М а ш а (*пытаясь вырваться*). Ты чего? Озверел совсем? Ты чего творишь-то?

Открываются двери подошедшего лифта. Павел бросает Машу в лифт, с нее слетает туфля, он кидает туфлю в лифт и нажимает кнопку первого этажа. Маша в шоковом состоянии, не может ничего сказать. Лифт уходит. Павел остается на лестничной клетке. Его начинает бить мелкой дрожью.

Снова звонок в дверь. Павел резко срывается, открывает дверь, на пороге стоит Света. Павел отступает, Света проходит в квартиру. Она идет на кухню. Павел за ней. Света подходит к окну.

С в е т а. Как дела, пиарщик?

П а в е л. Нормально. У тебя?

С в е т а. Хорошо. (*Оборачивается, смотрит на Павла.*) Нам надо расстаться.

П а в е л. Нет.

С в е т а (*улыбается*). Я тебя люблю. Иди сюда.

На пустыре стоят две машины — большой черный джип и BMW представительского класса. Неподалеку за углом полузаброшенной хозпостройки стоит Павел, он следит за автомобилями.

Из джипа через некоторое время выходят Вадим Андреевич и его охранник, здоровенный жлоб. Оглядываются по сторонам. Закуривают. Курят. Докуривают, оглядываются.

В а д и м А н д р е е в и ч. И где эта крыса?

Из-за хозпостройки выходит Павел. Подходит к Вадиму Андреевичу. Они жмут друг другу руки.

В а д и м А н д р е е в и ч. Павел?

П а в е л. Он.

В а д и м А н д р е е в и ч. Слушай, на фига тебе это все? Буду краток. Отдай остальное...

П а в е л (*перебивает*). Короче, педофил-сердечник, вор и убийца. Слушай меня внимательно. Или погоди. Ты, горилла, иди сюда.

К ним подходит немного опешивший охранник.

П а в е л. Ствол у тебя есть? Дай.

Вадим Андреевич нервно оглядывается, в ответ на вопросительную мину охранника кивает. Охранник дает Павлу пистолет. Павел берет его, снимает с предохранителя, перезаряжает и наставляет себе на глаз.

П а в е л. Хочешь выстрелю? Ну? Мне пох**, я выстрелю. Мне вообще все пох**. Слышно? Хочешь? Пальчики мои — дело ты замнешь. Хочешь? Если так крыс ненавидишь, давай, а?

В а д и м А н д р е е в и ч. Убери пушку, что за идиотизм...

Павел бросает пистолет охраннику.

П а в е л. По поводу бумаг. У меня их нет. Я вообще подставной человек, понял? Я ничего не писал, ничего не видел. Петрович меня подписал под это дело

и потом слил. Понял? Слушай меня. В том числе материалы по уголовному делу бывшего начальника Павловского машиностроительного комбината, ты же его убирал в начале девяностых, помнишь? Помнишь. Трупы запоминаются. У них чемодан на тебя. Писал эти статьи тоже не я. Там целая редакция. А пишет всё Петрович. Но не сам. В Москве райтеры вообще сидят. А я к этому говну, которое потекло на телек и в Москву, отношения не имею. И по делу Скочкина, фашиста этого, которого мы с ментами убили, я тоже не в курсе. Слышал? Так что я чистый. Ищи в других местах. Покеда, пупсик. А наши тут ни при чем. Петрович один знает. Понял? (*Разворачивается и уходит. Потом кричит.*) И прокурору скажи, и ментам. Не хрена меня искать.

Вадим Андреевич стоит, потом медленно садится в машину. В машине сидят охранники. Вадим Андреевич набирает телефон.

В а д и м А н д р е е в и ч. Алё. Здравствуйте. Он говорит: ни при делах. Я не знаю. Я чиновник, а не мясник. Включайтесь в работу сами.

Вадим Андреевич кладет трубку. Хватается за сердце. Пьет нитроглицерин.

Журналистка Юля выходит из магазина, в ее руках пакет с продуктами. За ней идут двое. Заходят в переулок. Один бросается на девушку, валит ее на землю, закрывает ей рот рукой... Второй снимает с нее брюки и несколько раз бьет кастетом.

Б а н д и т. Завтра тебе позвонят, крыса. Будь ласковой и разговорчивой.

Бандиты уходят. Юля корчится от боли, пытается ползти.

Павел стоит недалеко от подъезда, в котором живет Света, наблюдает. К подъезду подъезжает автомобиль, из него выходит муж Светы Слава. Через некоторое время из подъезда выходят Света и Маша. Маша бежит к Славе, радуется, забирается к нему на руки. Света разговаривает со Славой.

Павел непроизвольно сжимает кулаки и стискивает зубы. Он вне себя.

Слава забирает Машу, садится в машину и уезжает. Света уходит домой. Павел срывается и бежит к подъезду.

Свету он догоняет у подошедшего лифта. Оба заходят в лифт. Света ошарашена, но улыбается Павлу, хочет обнять его. Но он отталкивает ее.

П а в е л. Ты с ним спишь?

С в е т а. Ты что такое говоришь?!

П а в е л. Спишь?

С в е т а. Да это же мой бывший...

П а в е л. Так спишь?

Света пытается его обнять. Павел снова отталкивает ее. Лифт открывается, Света выходит быстрым шагом.

П а в е л (*кричит*). Ты не запуталась, девочка, где у тебя бывший, где настоящий? Где первый, где второй, а?! Слышишь меня?!

Света не обращает внимания на его крик, уходит. Павел несколько раз останавливает закрывающиеся двери лифта, потом нажимает кнопку первого этажа и уезжает вниз. Плачет, закрывая лицо рукой.

Павел стоит с Анной у ее дома. Павел спокоен, Анна взволнована.

А н н а. А я подам!

П а в е л. Если подашь, вообще ничего не получишь.

А н н а. Я тебе не верю.

П а в е л. Я тебе сказал: выбирай. Подашь на алименты — я все доходы уведу. Или придется поверить.

А н н а. Вот так ты с собственным сыном поступаешь?

П а в е л. Я нормально поступаю. И даже с тобой. Хотя ты — паршивая шлюха. Е****ся уже с кем-нибудь, да?

Павел мерзко ржет. Анна широко замахивается и бьет его по лицу. Павел отбивает ее руку.

А н н а. Я у тебя все отсужу. И полквартиры, которые мне по закону принадлежат.

П а в е л. Ни хрена ты не получишь. И квартира, как ты помнишь, на мать записана...

А н н а (*берет себя в руки*). Паша...

П а в е л. Да?

А н н а. Владик — твой сын!

Павел разворачивается и уходит. Но останавливается. Помолчав, говорит ей.

П а в е л. Он — сын. Его я в обиду не дам. А ты сдохни, мне не жалко. (*Пауза.*) Подашь на развод — ничего не получишь. Я тебе обещаю. Деньги давать буду. Не ссы.

Павел смеется и уходит. Анна смотрит ему вслед.

Павел и Слава стоят у входа в торговый центр. Смотрят друг на друга. У Славы трясутся руки.

П а в е л. Так вот ты у нас кто, птенчик... Город маленький.

С л а в а. А это, значит, ты.

П а в е л. Ага.

С л а в а. Ты пойми, я с ней сплю... Понимаешь?

П а в е л (*невозмутимо*). Ну и что?

С л а в а. Мы хоть и развелись и не живем вместе, но...

П а в е л. Мне плевать. Она меня любит.

С л а в а. А спит со мной...

П а в е л. И что?

С л а в а. Как «и что»?

П а в е л. Поговорку знаешь?

С л а в а (*удивленно*). Какую?

П а в е л. Пи*да не пирожок — всем достанется.

С л а в а (*хихикает*). Мне достается больше.

Павел резко хватает Славу за руку и выворачивает ее.

П а в е л. Мразь ты, Слава. Еще раз услышу от тебя слово «спит» — пополам сломаю, понял? (*Отпускает его. Слава отступает на шаг.*) Мразь. И не ври, как школьник. Смотреть жалко.

У Славы начинают дрожать губы. Павел собирается уходить.

С л а в а. Не отнимай ее у меня.

П а в е л. Поздно хватился. Она меня любит.

С л а в а. Не отнимай, я тебя прошу.

Павел уходит. Слава остается, его дрожь становится сильнее.

С л а в а. Это я тебя сломаю.

Павел ест суп. Софья Семеновна заваривает чай.

С о ф ь я С е м е н о в н а. Паш, мне тут звонили и интересовались...

П а в е л. Кто?

С о ф ь я С е м е н о в н а. Не знаю, какие-то люди... Сказали, из администрации...

П а в е л. Чего спрашивали?

С о ф ь я С е м е н о в н а. Тебя. Где ты. Хотят, чтобы ты анкеты какие-то заполнил...

П а в е л. Да это соцопрос у них.

С о ф ь я С е м е н о в н а. Соцопрос?

П а в е л. Да. (*После паузы.*) Тебе дали инсулин?

С о ф ь я С е м е н о в н а. Нет его.

Павел поднимает голову, смотрит на мать.

П а в е л. Его просто так можно купить...

С о ф ь я С е м е н о в н а. Паш, я разберусь, не надо...

Мать наливает сыну чай. Садится рядом с ним. Смотрит на него.

П а в е л. Мам, не начинай.

С о ф ь я С е м е н о в н а. А что я начинаю? Я просто хочу тебе напомнить, что все мы смертны и я не вечна у тебя... А мне хочется, чтобы о тебе кто-то заботился. Да. И внуков хочется увидеть... Владик... Но... Что, это такой сложный разговор для тебя?

Павел бросает ложку и выходит из кухни.

С о ф ь я С е м е н о в н а. Ты можешь хоть раз мать выслушать?

П а в е л. Не могу. Не могу, мама!

С о ф ь я С е м е н о в н а. Дай мне две минуты, Паша. Две минуты.

Павел возвращается, идет к окну.

П а в е л. Ты мне скажи, инсулин тебе дали?

С о ф ь я С е м е н о в н а. Нет пока.

П а в е л. У тебя еще есть?

С о ф ь я С е м е н о в н а. Немного.

П а в е л. Кончится, скажешь. Я пойду их ломать и резать. И убивать.

С о ф ь я С е м е н о в н а. Паша, пожалуйста, послушай меня.

П а в е л. Валяй. У тебя две минуты. Я засек.

Мать начинает говорить, но Павел замечает кого-то на улице, резко выбегает из кухни, хватает куртку и вылетает из дома.

Павел, Сергей и Петрович, главный редактор газеты, мужчина лет сорока, сидят за столом в ресторане. Едят молча, доедают.

П е т р о в и ч. В общем, я тебе сказал. Думай.

П а в е л. Думаю...

П е т р о в и ч. И к Юльке зайди в больницу...

П а в е л. Не, не хочу. Напоминать только...

Петрович смотрит на него пристально.

П а в е л (*продолжает*). Работа у нас такая, опасная...

П е т р о в и ч. Сейчас хоть все и посыпалось, это ничего не значит. Быстренько восстановят. И они за свои места держатся.

П а в е л. Пусть не боятся, никуда эти бумаги не пойдут.

С е р г е й. Слушай, Паш... Ты вообще ничего не понимаешь? Они же за меня взялись, они меня зароют. Отдай папку. Или тебе на меня похер?

Павел долго смотрит на Сергея.

П а в е л. Ты выкрутишься. Ничего они тебе не сделают.

С е р г е й. Спасибо.

П е т р о в и ч. Бл*дь, как ты не понимаешь, тебя слили везде, Паш! Везде. А компромат дома держать — это, бл*дь, как с акулой в одной постели спать!

П а в е л. Задохнется.

П е т р о в и ч (*недоуменно*). Кто?

П а в е л (*смотрит на Петровича*). Акула... В кровати. Задохнется.

П е т р о в и ч. Идиот! (*Бросает вилку.*) Зачем ты вообще все вот это затеял?

П а в е л. Ради правды, отец-командир.

П е т р о в и ч (*смотрит, как на прокаженного*). Совсем дебил, да? Какой на х*й правды? Где ты этому научился? Кто тебе такое наплел, дебил? А? Бизнес. В бизнесе нет правды, есть выгода. Ты хороших людей подставил, понимаешь? Серьезных больших людей, государственных. Понимаешь? И государство под угрозу поставил, государственные институты... Знаешь, что уже происходит и чем вообще это закончится? Кому это нужно? Маме твоей, пенсионерке? Жене твоей, сыну? Им нужна пенсия, зарплата хорошая, школа сыну, то есть порядок и благополучие. А ты, бл*дь, правдой своей только бардака навел. Кто тебе за это спасибо скажет, а? Матери тех, кого сейчас на улицах будут убивать? Сын твой, которому жрать будет нечего? Школы закроют. Время горячее. Государство как средь пяти огней. Люди волнуются. Да, власть им надоела, да. Но другой нет, понимаешь ты это? Власть, может, и плохая, да, может, и не та, которой мы достойны, хотя достойны ли? Но она что-то старается сделать. Народы держит, страну такую огромную. Пенсии, зарплаты повышает, экономику развивает, разве нет? Работают большие, серьезные люди! Умные люди! Как лучше хотят. И потому, именно потому, что спокойствие в обществе хотят сохранить, всю эту гниду давят и разгоняют. Потому что не протестовать надо, а работать. Понимаешь ты это? Пахать, сеять! Зерно добывать! Нефть! На нас полмира ополчилось, никто не хочет, чтобы мы были сильными. А? Ты, правдоруб сраный, ты разрушитель, а не правдоруб, понял? Ты

зло и гнида, ты своей сраной подметной статьей про гандона какого-то из этих — весь город на уши поставил. Из-за этого уже человека убили. Двух... А еще сколько будет? Их кровь на ком будет? На тебе. Потому что там одни суки конченые, а другие — шваль уличная. И они будут друг друга убивать сейчас. А ты вроде умный и с высшим образованием. И, значит, знал, что делаешь... А? Так? Правдоруб? Ты всех подставил и бойню спровоцировал своей сраной правдой в этом маленьком сраном городе, ты... И все это теперь на тебе. Козел.

Длительная пауза. Слышно только, как приборы стучат о тарелки.

П а в е л. Слышь, Петрович?

П е т р о в и ч. Ну.

П а в е л. Еще одно слово «дебил» или «козел» — и я тебе яйца откушу. Понял?

Пауза.

П е т р о в и ч. Ладно. Все это говно уляжется. Главное, папку ту спрячь получше. И педофильскую эту тоже.

П а в е л (*улыбается*). Хорошая папочка! Я зачитался!

П е т р о в и ч (*смотрит на Павла в упор*). В город чуть не войска вводят. В Москве — жопа. Этот скот, оппозиционеры, миллион обещают набрать. У нас будут провокации. Много и серьезные. Полицаев сгоняют. Жопа. Провокации. Выступления. Возможен штурм. Понимаешь?

Многозначительная пауза.

П а в е л. Петрович.

П е т р о в и ч. Что?

П а в е л. Давно ты?..

П е т р о в и ч. Чего?

П а в е л. На синтетику перешел?

Сергей ржет. Павел горячится и чуть не кричит.

П а в е л. Здесь? В ссаной деревне? Здесь? Штурм? Бл*дь, мне не восемнадцать лет! Я девяносто третий помню. Петрович, прости. Но меняй дилера. Срочно, Петрович! Какой, бл*дь, штурм? В Москве, ладно, айтишники и офисная шваль выйдет на улицы поговнить, а тут-то? Да и там, и тут они гарнизоны поднимут — и все будет о'кей и очень даже быстро. (*Молчит. Потом спокойно, почти шепотом.*) Тут главное самим под замес не попасть, понимаешь ты это? Вроде большой мальчик.

Пауза. Сергей качает головой в знак согласия с Павлом.

П е т р о в и ч (*официанту*). Посчитайте нас, пожалуйста! (*Павлу.*) Я тебя предупредил, остальное как хочешь.

П а в е л. Как хочу. А ты меняй...

П е т р о в и ч. Хорошо.

Подходит официант. Они расплачиваются, встают.

С е р г е й. Паш, верни папку.

П а в е л. На День журналиста тебе подарю.

Они выходят из ресторана.

Павел дома. Смотрит телевизор. В дверь звонят. Он идет на кухню, берет кухонный нож. Подходит к двери, осторожно открывает.

На площадке стоит Света. Павел захлопывает дверь. Света звонит еще и еще. Павел открывает, смотрит на Свету и снова закрывает дверь. Так продолжается несколько раз. Наконец Павел оставляет дверь открытой и уходит в свою комнату. Света заходит в квартиру.

Павел сидит перед телевизором. Света в коридоре снимает пальто, потом раздевается догола. Встает на колени и ползет в комнату к Павлу. Он сидит, уставившись в телевизор, на нее не смотрит. Света подползает к нему, зубами снимает тапочки, зубами расстегивает брюки. Павел вздыхает. Света подносит свои испачканные губы к его губам. Целует его.

С в е т а. Я умру без тебя. Правда.

П а в е л (*целуя ее в ответ*). От этого не умирают. От обжорства, от аппендицита, от гриппа даже умирают. А от этого — нет.

Долгий поцелуй.

Павел на кухне готовит мясо. Здесь же сидит голая Света, курит.

П а в е л. Ты любила его?

С в е т а (*после паузы*). У меня вообще-то дочь от него.

П а в е л. По любви?

Пауза.

С в е т а. Да пошел ты...

П а в е л. Извини.

С в е т а. По залету.

П а в е л. Говорю же — извини.

Пауза.

С в е т а. Он отец моего ребенка.

П а в е л. Это не важно. Любить — любила?

Пауза.

С в е т а. Да.

П а в е л. У тебя сейчас есть что-то с ним?

С в е т а. Нет. Уже нет. Как ты появился...

П а в е л (*бросает мясо на сковородку*). А раньше?

Пауза.

С в е т а. Раньше было. Потрахивал.

Вдруг Павел бросает ложку, сковородку, бежит в коридор, выбегает на площадку и потом на улицу. Света мчится за ним.

Полуголый Павел выбегает на дорогу. Света за ним.

С в е т а. Паша! Паша! Подожди! Это было давно! Я тебя люблю! Тебя! Паша!

Павел бежит вдоль дороги, Света за ним. Вдруг Павел выбегает на проезжую часть. Страшный скрип тормозов...

Света видит лежащего на асфальте Павла. Он весь в крови. Света подбегает к нему. Павел резко встает. По его лбу струится кровь, но он улыбается. Он подходит, обнимает Свету.

П а в е л (*весело*). Тебе не кажется, что нам пора пожениться?

Света закрывает лицо руками и начинает громко рыдать. Павел хохочет.

Вышедшие из автомобилей водители смотрят на них с улыбками.

Павел идет по узкой улочке. Останавливается, поднимает с земли кусок ржавой трубы, засовывает ее себе в карман. Идет дальше. Вдалеке стоит Сергей, ждет Павла. Павел подходит, пожимает Сергею руку.

П а в е л. Привет. Чего хотел?

С е р г е й (*напряженно*). Привет.

П а в е л (*смеется*). Одно скажи мне, друг, бить сильно будут?

На последних словах Сергей вдруг убегает. Из-за угла появляются Вадим Андреевич, Слава, охранник и еще четверо омоновцев. Вадим Андреевич подходит к Павлу один.

В а д и м А н д р е е в и ч. Папка где?

П а в е л. В надежном месте.

В а д и м А н д р е е в и ч. Убьем ведь.

П а в е л. Всего не убьете, а папка утром в куплете, вечером в газете.

В а д и м А н д р е е в и ч. Сколько тебе надо?

П а в е л. Нисколько. Немного. Просто чтобы ты, например, сдох. Вместе с коллегами желательно.

В а д и м А н д р е е в и ч (*смотрит на Павла с интересом*). Герой.

Вадим Андреевич кивает омоновцам, те срываются с места, но вдруг Павел прыгает в ноги Вадиму Андреевичу и валит его на снег. Потом садится на него и замахивается трубой.

П а в е л. Не подходить! Не подходить никому! Я ему башню расколочу! Не подходить!

Омоновцы останавливаются. Павел смотрит на Вадима Андреевича.

П а в е л. Всем сесть в машины! Слышали! Сесть в машины! Убью на х*й!!!

Омоновцы и охранник садятся в машину, не отрывая глаз от Павла.

П а в е л (*Вадиму Андреевичу*). Вот тебе за Юльку.

Павел разворачивается и с силой бьет трубой по ногам чиновника, бьет еще и еще. Затем срывается и убегает. К Вадиму Андреевичу подбегает Слава. Омоновцы бегут за Павлом.

В а д и м А н д р е е в и ч (*хрипло*). Нитроглицерин достань там, в бардачке...

Слава лезет за нитроглицерином, Вадим Андреевич хрипит.

В а д и м А н д р е е в и ч. Быстрее! Быстрее!

Из машины выбегает Слава. У Вадима Андреевича вместо глаз сплошные белки, изо рта идет пена, он умирает.

На дорожке на тихой улице лежит Сергей, у него свернута шея, мертвыми пустыми глазами он смотрит в небо.

Молодой человек в синей прокурорской форме сидит над телом Сергея на корточках, щупает пульс. Затем снимает резиновые медицинские перчатки, встает, уходит быстрым шагом.

Маша спит. По обе стороны кроватки стоят и качают ее Света и Павел. Его лицо в ссадинах и кровоподтеках, все переклеено пластырем. Павел и Света смотрят друг на друга. Разговаривают шепотом.

П а в е л. У меня такое ощущение, что твоя Машка у тебя от меня. Прикинь?

Пауза.

С в е т а. А она и есть от тебя.

П а в е л. Свет, знаешь что?..

С в е т а. Да.

П а в е л. Ты — моя последняя женщина.

С в е т а (*поднимает голову, смотрит на него*). А ты мой последний мужчина.

П а в е л. Правда?

С в е т а. Да.

Они смотрят друга на друга.

П а в е л. Я так сильно тебя люблю.

С в е т а. А я — сильнее.

П а в е л. Нет, я сильнее!

С в е т а. Нет, я!

Света стоит у окна. На ночной улице какое-то странное движение: бегают люди, подъезжают машины, слышна стрельба.

С в е т а. Только знаешь...

П а в е л. Что?

С в е т а. Я очень боюсь за нас...

П а в е л. В смысле?

С в е т а (*оборачиваясь*). Я не знаю, что с нами будет.

Павел подходит к окну, смотрит вниз.

П а в е л (*усмехаясь*). Ты про это, что ли?

С в е т а. Да нет. Про нас.

П а в е л. У нас все будет хорошо. Хочешь — докажу?

С в е т а (*улыбается*). Давай.

Павел убегает в другую комнату. Возвращается со спицей в руках. Протыкает себе руку спицей.

С в е т а. Ты дурак?! Хватит!

Павел вынимает спицу, на руке нет крови. Света хватает его руку.

С в е т а (*удивленно*). Но... как?

П а в е л. Фокус.

С в е т а. Никак не могу привыкнуть... К фокусам твоим.

Павел стоит посреди комнаты, на нем черная рубашка, голова опущена. В доме много народу, в основном это пожилые женщины. Зеркала завешаны тканью. В центре комнаты стоит гроб, в нем лежит Софья Семеновна. Павел уходит на кухню.

Там сидит пожилой мужчина лет шестидесяти пяти — родной дядя Павла. Павел подходит к нему, пожимает ему руку.

П а в е л. Спасибо, дядь Коль. Сколько я тебе должен?

Д я д я К о л я. Всего сто тыщ где-то выйдет. Есть у тебя?

П а в е л. Есть.

Он достает из кармана деньги, отдает их дяде Коле.

Д я д я К о л я. На кладбище поедешь?

П а в е л. Нет. Не могу я.

Д я д я К о л я (*после паузы*). Ясно.

П а в е л. Слушай, дядь Коль. Мама от диабета ведь?

Д я д я К о л я. Нет, Паш. По вскрытию — опухоли кругом. Много очень.

П а в е л. А чего?

Д я д я К о л я. Женское.

П а в е л. Если что нужно будет, звони. Обязательно.

Д я д я К о л я. Да чего теперь? (*Улыбается.*) Ей теперь ничего уже не надо. А у меня все есть.

Пауза. Павел смотрит на дядю Колю. Уходит.

Павел стоит у стены в подъезде и плачет.

П а в е л (*полушепотом*). Дура. Дура! Дура! Старая глупая дура! Дура! Как же ты? Как ты могла? Зачем? Мамка, ну зачем? Мамка, ну как так? Мамка! Мамка! Как ты могла меня оставить? Я ж предлагал тебе... И операцию, и деньги! А тебе ведь ничего не надо! Тебе не надо! Ну что ты, сказать не могла? Мам? Попросить гордая была? А? Мам? Мамка! Ну зачем ты так? Зачем ты так со мной?! А? Зачеем?.. За чтоооо?..

По темной, но освещенной пожарами улице идет Юля. На спине рюкзак, одежда цвета хаки, на ногах сапоги. Вдруг из переулка выбегают два полупьяных отморозка, набрасываются на девушку, валят ее с ног. Срывают с нее одежду, стаскивают сапоги. Она пытается кричать. Один из них поднимает кусок бордюрного камня...

Три месяца спустя

Павел сидит в кресле, симпатичная парикмахерша надевает на него накидку.

П а р и к м а х е р ш а. Как будем стричься?

П а в е л. Как на свадьбу.

Парикмахерша мило улыбается.

Свадебный стол ломится... Праздник в самом разгаре... За столом пара десятков подвыпивших и уже изрядно разгоряченных родственников. Орут «горько!». Павел и Света целуются. Света в красном платье, она счастлива. Павел трезв и угрюм. Все таскают на руках Машу, играют с ней, она веселится и радуется.

Света с мамой стоят на улице, курят. Рядом с ними курит женщина лет пятидесяти.

Ж е н щ и н а. Моя бабушка всегда говорила: каждый следующий — лучше предыдущего!

Мама и Света смеются.

Ж е н щ и н а. А что с приданым, это сейчас как раз нормально. Семья крепче будет. Да и Слава ребенка не забывает, как я понимаю.

Света докуривает, и все они возвращаются в ресторан. Тут же из ресторана выходит угрюмый Павел, он стоял за дверью и слышал их разговор.

С в е т а. Муженек, ты как?

Павел кивает. Света уходит с мамой и женщиной.

Ж е н щ и н а. Хотя, конечно, да, не каждый мужчина возьмет... Это надо настоящим мужчиной быть... Чтобы такую ответственность...

Пьяные гости еще пьянее — в ресторане ор, шум, гам. Павел сидит напряженный, будто каменный, но вдруг берет со стола бутылку водки, прячет ее за пазуху, выходит из-за стола и идет на улицу.

На улице Павел заходит за угол. Оглядывается, задерживает взгляд на новеньком красного цвета «жигуленке», перетянутом бантом с надписью «От бывшего — настоящей!», усмехается, открывает бутылку водки, пьет ее из горла до дна, морщится, плюется, закуривает. Потом подходит к окну, смотрит внутрь ресторана. Света танцует и веселится.

Света выходит на улицу, видит спящего на лавке Павла. Она подходит, пытается его разбудить. Павел открывает заплывшие пьяные глаза. Света пытается поднять его на ноги.

С в е т а. Вставай, Паш, вставай, я тебя прошу. Поехали. Поехали домой.

Павел встает. Света продолжает.

С в е т а (*с доброй интонацией*). Ты чего напился-то, а, жених?

Павел смотрит на нее. В его глазах пьяное безумие. К ним на улицу выбегает Маша. Павел переводит на нее пьяный взгляд. Маша с удивлением посматривает на Павла, зовет Свету.

М а ш а. Мамочка! Мама, ты где? Я тебя потеряла.

Света наклоняется к дочке, поправляет ей праздничный бантик.

С в е т а. Иди, малышка, иди к бабе пока, я сейчас приду...

П а в е л (*зло улыбаясь*). Иди, Славкин выпи*дыш, иди... к бабе...

Он нехорошо ржет.

Маша в растерянности уходит. Света выпрямляется и дает Паше пощечину. На ее лице недоумение.

Вдруг Павел в ответ бьет Свету по лицу. Света падает. Павел берет ее за фату, поднимает, фата отрывается, Света поднимается сама, ее волосы растрепаны.

П а в е л. Потрахивал он ее. Потрахивал...

Павел в костюме, в ботинках просыпается в кровати, убранной свадебным бельем. По комнате и в коридоре снует Света — одевается, собирается...

П а в е л (*резко садится на кровати*). Света, прости. Это больше не повторится. Никогда.

Света не отвечает, идет к двери. Павел встает и идет в прихожую.

П а в е л. Во сколько будешь?

Пауза.

С в е т а (*глухим упавшим голосом*). В девять.

П а в е л. Я буду тебя ждать, жена...

Света смотрит на Павла, молча выходит.

П а в е л. И осторожнее там за рулем!

У дома суетится какой-то пьяный сброд. Повсюду мусор, грязь. Слышны крики и отдаленно — выстрелы. Света останавливает машину поближе к подъезду, ныряет в дверь.

Света стоит в дверях с Машей, целует маму, прощается.

М а ш а. Мам, а где дядя Паша? Ты что, сегодня с ним спала?

Света и Елена Вячеславовна переглядываются, улыбаются.

С в е т а. И ты с нами будешь...

Е л е н а В я ч е с л а в о в н а. Будете теперь все вместе жить... Одной дружной семьей. (*Пауза.*) Ну, хорошо вам съездить, отдохнуть...

С в е т а. Тебя подбросить?

Е л е н а В я ч е с л а в о в н а. Нет, не надо. Такси возьму. Мне еще собраться...

С в е т а. Не скучай, мы скоро и сразу к тебе, в гости...

Е л е н а В я ч е с л а в о в н а (*с полуулыбкой*). Как там Паша? Живой?

С в е т а. Да. Ну ладно, мы побежали. Ты тоже на поезд не опоздай.

Е л е н а В я ч е с л а в о в н а. Осторожнее там на улице. Опять всю ночь орали...

С в е т а. Пока, мам.

Света едет по городу. Он пуст, то тут, то там попадаются сгоревшие автомобили. Вдалеке видны зарева пожарищ. Бродят какие-то толпы людей. На одном из поворотов под колеса бросается оборванный пьяный человек в полуистлевшей полицейской форме, Света еле-еле уворачивается, чтобы не сбить его.

С в е т а (*спокойным голосом*). Сейчас тебя к папочке отвезу, ты у него побудешь, а послезавтра мы вернемся.

М а ш а. К бабе?

С в е т а. Нет, теперь уже к нам... У тебя будет новая семья. Я и дядя Паша...

М а ш а. Он хороший. Только обзывается. (*Пауза.*) А к бабушке мы уже не будем ездить?

С в е т а. Ты что, малыш! Конечно, будем! Хоть каждый день...

М а ш а. Каждый день к бабе не надо. Я каждый день в новой семье хочу.

Света напряженно всматривается в дорогу.

Света останавливает машину у дома, сигналит, потом еще раз.

С в е т а. Один раз в жизни попросишь, и то не может.

Света с Машей входят в открытую дверь квартиры Славы. Она пустая, в ней нет мебели, в дальней комнате виднеется диван, на котором перед компьютером сидит Слава. Заслышав, что в квартиру зашли, он встает, оживляется, идет встречать. Маша бежит к отцу и бросается ему на шею. Тут же бежит к компьютеру.

М а ш а. Папа, папа, а та игра, ну ты помнишь, с Марио, у тебя еще осталась?

Света стоит в дверях, нервничает. Слава подходит к ней. Он осунулся, небрит, но одет прилично.

С л а в а (*смотрит на Свету с жалкой и доброй улыбкой*). Ну... поздравляю тебя.

С в е т а (*отворачивается*). Посидишь с ней? Один день.

С л а в а. Конечно. Все будет нормально.

С в е т а. Езжай лучше к своей матери, а то я беспокоиться буду...

С л а в а. Все будет хорошо. Положись на меня.

С в е т а (*ухмыляется*). Спасибо. Я на день буквально, потом сразу заберу...

С л а в а (*медленно, всматриваясь в Свету*). Хорошо.

Свете неловко, она хочет уйти, но вдруг Слава, не отрывая от нее взгляд, начинает беззвучно плакать. Света тоже смотрит на него.

С в е т а. Перестань. Слышишь? Перестань. Ребенок увидит.

Слава медленно сползает по стенке на пол. На коленях он подползает к Свете и прижимается к ее ногам. Света поднимает голову, чтобы не видеть, как Слава плачет. Она гладит Славу, ее пальцы вцепляются в остатки волос на его голове. Слава хрюкает, жалобно воет.

С в е т а (*полушепотом*). Ну хватит, хватит, Славик, Славочка, хватит, ну ты же мужик... Возьми себя в руки. (*Смотрит на него, ласково спрашивает.*) Ну?

С л а в а. Я не смогу, не смогу... Я не смогу без тебя... Светик. Света. Света. Света. Света. Светкаааа...

Слава поднимает голову, у него жалкое и зареванное лицо, он продолжает реветь. Светины глаза наполняются крупными слезами.

Вдруг Слава залезает Свете под платье и утыкает свою голову ей в промежность. По лицу Светы текут слезы, она беззвучно рыдает. Слава под платьем приспускает ее трусы и начинает ее лизать. Он подвывает и чавкает.

Света беззвучно рыдает, через полуоткрытую дверь она смотрит на играющую за компьютером Машу.

Кожаный салон автомобиля, Петрович в дорогом костюме и бронежилете. Из-под сиденья торчит автомат АК-47. На полу в салоне валяются автоматные рожки и патроны. Рядом сидит и курит Павел.

П а в е л. Я смотрю, ты всем доволен. А как же государственность?

П е т р о в и ч. А что мне недовольным быть? Перемены. Обществу перемены нужны, понимаешь? Время такое. Непростое.

Пауза. Павел шарит у себя в ногах. Достает гранату. Вертит ее в руках.

П е т р о в и ч. А Серегу они убили все-таки.

П а в е л (*равнодушно*). Туда ему и дорога.

П е т р о в и ч. Ты настоящий друг. (*Пауза.*) Прокурора я сам лично закопал.

П а в е л (*удивленно*). Да?

П е т р о в и ч. Ага. Прям целого живого прокурора взял и закопал. Прямо в кремлевской клумбе.

П а в е л. Творческая ты личность. Молодец. Чего от меня-то хотел?

П е т р о в и ч. Ну, во-первых, к нам хотел позвать. Сейчас все иначе. У нас офис в центре, хорошая охрана, выходим на миллионные тиражи...

П а в е л. Пламя из искры вся херня...

П е т р о в и ч. Ну да. Денег — жопой жри.

П а в е л. Это — важно.

П е т р о в и ч. Ага. Правда, инфляция. Но терпимо пока...

П а в е л. Короче.

П е т р о в и ч. Чего короче? К нам зову. Приезжай. Полный фарш тебе предоставим.

П а в е л. В Москву никогда не хотел. Слишком много людей. А я их не очень люблю.

Смотрят друг на друга.

П а в е л. Ну всё! Пока?

П е т р о в и ч (*достает клочок бумаги с телефоном, отдает Павлу*). На вот, звони если что.

П а в е л. Хорошо. Давай, дружище. Увидимся еще.

Обнимаются, Павел выходит, машина уезжает. Павел заходит в подъезд. Хлопок. Машина въезжает в дерево и загорается.

В городе первые заморозки. Пожары. Воют сирены. На улицах танки и бэтээры.

В квартире Павла большая пьянка. Стол ломится, много молодых людей и девушек, все пьяны, жрут, пьют, пляшут. В центре зала танцует красивая нарядная женщина, это Света. Павел спит, сидя на диване.

Звонок в дверь. Павла толкают, он слышит звонок, встает, идет к двери, открывает ее. За дверью стоит Слава. Он небрит, под глазами темные круги, одет во все рваное и грязное, пьян.

Павел выходит на лестничную клетку, закрывает за собой дверь, закуривает.

П а в е л. Денег нет. Машину не отдадим. Подарок... Нельзя.

С л а в а. Слышь, Паш... Слышь...

П а в е л. Давно я тебе Пашей стал?

С л а в а. Слышь... Все хотел тебе сказать. Точит меня, короче. Понимаешь? Точит...

П а в е л (*смеется*). Так ты с ней спишь?

С л а в а (*смеется*). Ну да... Короче... Это...

П а в е л. Ну давай, жги... Жги, Славик.

С л а в а. Вот жгу... Сейчас. Сейчас...

П а в е л. Ну?

С л а в а (*переходит на полушепот*). А помнишь, Света, Светочка твоя, на следующий день после вашей свадьбы ко мне Машку привозила? Помнишь? Ну... Вот. Вот.

П а в е л. И?

С л а в а (*спиной отходит по лестнице вниз*). Тогда мы и переспали. Последний секс! Последний! Тогда он случился! Тогда, Паша! (*Трусливо убегает по лестнице, останавливается на лестничной площадке.*) Я ж тебе говорил... Говорил... Меня она любит! Меня! Слышь ты, козел? А ты ее у меня забрал. Сука.

Слава убегает. Павел курит, вдруг начинает смеяться странным смехом.

Слава выбегает из подъезда. Перед подъездом стоят пять-шесть человек, смесь гопников и бомжей. Слава пробегает мимо них.

Г о л о с. Эй, толстый, слышь? Есть чё?

Двое ныряют в темноту за Славой. Оттуда доносятся истошные крики.

Пьянка продолжается. В самом центре Павел танцует со Светой. Павел смотрит на нее, у него ясные и трезвые глаза. Света подшофе и веселится. Павел любуется ей. Вдруг он что-то говорит ей на ушко. Света подмигивает ему, и он уводит ее в детскую комнату у входной двери.

Они заходят в комнату, целуясь. Павел включает свет, но Света сразу же выключает. Павел укладывает Свету на кроватку Маши. Они страстно и жарко занимаются сексом. Вдруг Павел останавливается.

П а в е л. Поиграем?

С в е т а (*в предвкушении*). Мммммм... Давай!

Павел достает из кармана наручники, приковывает руки Светы к батарее, входит в нее, еще и еще. Вдруг вскакивает, целует ее.

П а в е л. Я сейчас, подожди одну секунду...

Света улыбается и томится.

У подъезда все те же гопники и бомжи, один из них подходит с пакетом выпивки. Из подъезда выбегает запыхавшийся Павел.

П а в е л. Пацаны, коньячку хорошего хотите?

Г о л о с. А чё, есть?

П а в е л. Есть! И пожрать!

Гопники собираются и идут в подъезд. Павел машет рукой.

П а в е л. Быстро-быстро-быстро!..

Тусклый свет фонарей из окна. Рот Светы заткнут ее же трусами. Детская комната полна теней гопников, которые по очереди насилуют Свету. Она воет, вырывается, гопники сменяют друг друга. Павел стоит у двери, наблюдает.

Пьяный гость залетает из коридора, на секунду включая свет.

Г о с т ь. Ой, что это тут у вас?

Свет резко выключает стоящий рядом Павел. Он быстро вышибает гостя обратно за дверь. Действо продолжается.

У глухого перелеска на обочине стоят несколько представительских машин. В лесу трое в камуфляжной форме. Высокий, представительный — это губернатор области Олег Анатольевич. Военный — Андрей Васильевич. Еще один военный — генерал.

О л е г А н а т о л ь е в и ч. ...Значит, да.

А н д р е й В а с и л ь е в и ч. Я не хочу в этом участвовать.

О л е г А н а т о л ь е в и ч. А тебе ничего делать не надо.

Г е н е р а л. Много идет?

О л е г А н а т о л ь е в и ч. Четыре подмосковные дивизии, ВДВ, мотострелковые, вертолетные соединения, легкую артиллерию подтягивают... В Москве конституционный строй уже восстановлен. Подтягивают и регионы.

А н д р е й В а с и л ь е в и ч. Будет жарко.

О л е г А н а т о л ь е в и ч. А ты думаешь, зачем мы все это затеяли?

А н д р е й В а с и л ь е в и ч. М-да...

Г е н е р а л. На войне как на...

О л е г А н а т о л ь е в и ч. Всё, откланиваюсь.

Олег Анатольевич жмет руки военным, быстро уходит в машину. Генерал идет за ним, Андрей Васильевич медлит. Он заходит за березку, расстегивает брюки и мочится. Застегивает брюки, смотрит вверх, вдыхает свежий морозный воздух, быстро достает пистолет и стреляет себе в рот.

Олег Анатольевич слышит выстрел, на секунду задерживается, затем быстро садится в машину.

О л е г А н а т о л ь е в и ч (*водителю*). Поехали. Быстро.

Пять лет спустя

В большом черном джипе на переднем пассажирском сиденье едет Павел. Он в дорогом хорошем костюме, в темных очках, на висках седина. Сзади два охранника. Павел ковыряет в зубах вязальной спицей.

В о д и т е л ь. Въехали в город.

П а в е л. Вижу. Давай сначала за Владиком. И этих (*кивает назад*) выгрузим.

О х р а н н и к. Не положено.

В о д и т е л ь. Город только наполовину наш. Ты это знаешь...

П а в е л. Молчать.

У дома Светы из машины выходит Павел, открывает дверь, выпускает сына Владика. Показывает ему жестом, что надо немного погулять. Сам быстрым шагом, оглядываясь по сторонам, заходит в дом.

Света стоит у окна и смотрит вниз, туда, где ждет отца Владик. Лицо ее жесткое и сухое. Павел сидит за столом. Молчание. В коридор из комнаты выбегает десятилетняя Маша. Заглядывает на кухню.

М а ш а. Мам, я погулять.

П а в е л (*выглядывает*). Привет, Машка!

Маша не отвечает, убегает.

С в е т а (*кричит вслед*). Недолго только...

Пауза.

П а в е л. Выросла как...

С в е т а (*резко разворачиваясь к Павлу*). Давай только быстрее. Сейчас муж вернется.

П а в е л (*ухмыляется*). Он у тебя кто, из наших?

С в е т а. Слава богу, нет. (*Пауза.*) Ну, давай... Чего ты там придумал? Убить, изнасиловать? Или с собой заберешь? Только быстрее.

На лице Павла кривая ухмылка, он смотрит на Свету, она на него — горячим ненавидящим взглядом. Павел встает, идет в прихожую, Света остается на кухне. Павел надевает ботинки. Кричит от двери.

П а в е л (*вызывающе громко*). Да я заехал сказать, что люблю тебя! Слышишь? Вот и всё. Люблю.

Света идет в прихожую, берется за ручку двери. Павел стоит и смотрит на нее. Она не поднимает глаза. Павел делает шаг за дверь.

С в е т а (*вдруг смотрит на Павла в упор, улыбается*). От любви не умирают. Ты вроде говорил?

П а в е л (*достает из кармана спицу*). Хочешь фокус покажу?

Света устало и безучастно закрывает дверь. Щелкает замок.

Павел стоит у двери со спицей в руке, делает шаг к лифту, но вдруг останавливается посреди лестничной клетки.

Сильным и ловким движением руки он втыкает спицу себе в грудь, в область сердца. Стоит, смотрит на спицу и вдруг падает на пол замертво.

Владик сидит на скамейке у подъезда и ждет отца.

Аннотации научных статей

Андрей Архангельский. Пусто место свято не бывает

Автор исследует феномен госзаказа в кинематографе СССР и современной России: его цели, средства и воздействие на аудиторию. Исследуя и сопоставляя методы и механизмы формирования образов героев, идеологических формул и ценностей в кинематографе нынешней и прошлой эпох, автор выявляет основные проблемы и недостатки современного «патриотического» кино.

Госзаказ, СССР, Россия, аудитория, политика, идеология, герой, общество, патриотизм

Катерина Тарханова. Поперек наклонной плоскости

Рецензия на фильм «Скольжение» Антона Розенберга. Критик анализирует драматургические, стилистические и смысловые особенности этого триллера, который обладает особым драйвом и встраивается в ряд фильмов последних лет, которые пытаются не проектировать социальную значимость, а просто наблюдать за социально значимыми процессами.

«Скольжение», Антон Розенберг, триллер, российское кино, драйв, социальная значимость

Нина Спутницкая. Маскарад жизни

Рецензия на картину «Роль» Константина Лопушанского. Критик анализирует сложную работу режиссера, изобилующую аллюзиями на литературу Серебряного века, русскую сентиментальную прозу XIX века, советское кино 1920—1930-х и на ленты 1970-х. Автор исследует скрытые смыслы картины, ее стилистику и драматургическую структуру, ее неординарные персонажи.

«Роль», Константин Лопушанский, аллюзии, Серебряный век, советское кино, драматургия

Александра Новоженова. Убийство без жертв

Рецензия на документальную картину «Акт убийства» Джошуа Оппенгеймера, повествующую о массовых убийствах коммунистов в Индонезии в середине 1960-х годов. Критик исследует эту неординарную работу с эстетической и исторической точек зрения, отмечая уникальность ее структуры и стилистики, а также особенности подхода авторов к историческому материалу.

«Акт убийства», Джошуа Оппенгеймер, Кристина Синн, ММКФ-2013, документальное кино, коммунизм, Индонезия, история

Нина Спутницкая. Преступление и наказание

Рецензия на фильм Тацуси Омори «Долина прощаний» по роману Сюити Ёсиды. Критик исследует особенности поэтики, драматургии, стилистики, а также ключевую проблематику фильма, раскрывает суть затронутых режиссером тем: психопатология семейных отношений, чувство вины, стыда, раскаяния, любви и ненависти.

«Долина прощаний», Тацуси Омори, Сюити Ёсида, экранизация, японское кино, психопатология, семейные отношения, стыд

Дмитрий Десятерик. Повесть о несостоявшейся катастрофе

Рецензия на документальный фильм «Отец и сын» Павла Лозиньского. Критик анализирует основные мотивы фильма — взаимоотношения отца и сына, связь прошлого и настоящего, преемственность, ностальгия, — уделяя особое внимание методам, художественным решениям и стилистике, которые использует режиссер.

«Отец и сын», Павел Лозиньский, Марцель Лозиньский, документальное кино, ностальгия, поколение, взаимоотношения

Илья Бобылев. С гуся вода

Рецензия на документальный фильм «Холокост — клей для обоев?» Мумина Шакирова. Критик анализирует структуру, тональность и стилистику картины, ее героев, а также особенности режиссерского подхода к выбранной теме, которая, по мнению автора, в фильме решается лишь номинально.

«Холокост — клей для обоев?», Мумин Шакиров, Холокост, история, массовая культура, сознание

Дмитрий Десятерик. Волшебная гора

Рецензия на документальный фильм «Дымные горы» Чжу Юя, представленный в программе «Свободная мысль» Московского МКФ. Критик исследует тонкую работу режиссера, особенности его киноязыка, своеобразную стилистику и поэтику картины, а также особый формируемый в ней образ рабочего человека.

«Дымные горы», Чжу Юй, ММКФ-2013, китайское кино, рабочий класс, стилистика, эстетика

Александр Рубцов. Право править

Автор исследует процессы взаимодействия культуры и политики в России, а также анализирует роль власти в формировании культурной среды в целом. Рассматривая проблему в широком историческом и культурологическом контекстах, автор, опираясь на конкретные исторические примеры, прослеживает эволюцию взаимосвязей политической власти, культуры и искусства.

Политика, культура, искусство, власть, история, контекст

Виталий Манский. Тест-драйв кино

Автор анализирует нынешнее положение кинофестивалей в России, а также особенности российской фестивальной среды в целом. Рассматривая особенности ключевых российских кинофестивалей, а также анализируя сильные и слабые стороны нынешней фестивальной политики, автор предлагает возможные пути трансформации и развития существующих в России киносмотров.

Российское кино, кинофестивали, политика, принципы развития, трансформация, государство

Елена Стишова. Штучное кино

Обзор Карловарского международного кинофестиваля. Автор анализирует ключевые картины конкурсной и внеконкурсных программ, представленных в 2013 году, на материале наиболее заметных работ выявляет новые актуальные тенденции в европейском кино, а также прослеживает изменения в политике фестиваля.

Карловарский международный кинофестиваль, 2013, конкурс, европейское кино, тенденции, политика

Андрей Фоменко. Взгляд автора

Автор исследует картину Эрманно Ольми «Работа» 1961 года, ставшую одним из манифестов итальянского «неонеореализма», анализируя сюжет, драматургическую структуру, персонажи картины, а также проводя многочисленные параллели с известными литературными произведениями. По мнению автора, содержательно являясь фильмом об отчуждении, формально «Работа» оказывается фильмом о его преодолении, об авторизации.

«Работа», Эрманно Ольми, итальянское кино, «неонеореализм», литература, отчуждение

Антон Долин. Ночной дозорный

Портрет мексиканского режиссера Гильермо дель Торо. На материале его картин критик анализирует ключевые темы и мотивы творчества режиссера, особенности его философии, стилистики и киноязыка, а также рассматривает наиболее яркие из созданных им фантастических персонажей.

Гильермо дель Торо, фантастика, персонаж, киноязык, американское кино, Голливуд

S U M M A R Y

Vadim Abdrashitov:
"Everything is very familiar"
Interview by Viktor Matizen.

Andrei Arkhangelsky
A vacuum abhors nature
The author investigates phenomenon of government contract in the cinema of the USSR and contemporary Russia: its aims, means and impact upon auditorium. Comparing methods and mechanisms of moulding of the personages' ideological formulas and values in nowadays and former epochs, the author singles out major problems and defects of contemporary "patriotic" cinema.
Government contract, USSR, Russia, audience, politics, ideology, hero, society, patriotism

Katerina Tarkhanova
Across downhill
Review of Anton Rosenberg's SLIDE (Russia). The critic analyzes dramatic, stylistic and semantic features of this thriller, which possesses a special drive and builds into the row of the latest films, searching not to project social value, but just to watch socially important processes.
SLIDE, Anton Rosenberg, thriller, Russian cinema, drive, social value

Nina Sputnitskaya
Life's masquerade
Review of Konstantin Lopushansky's THE ROLE (Russia). The critic analyzes complicated director's work, abundant in allusions towards The Silver century literature, Russian sentimental prose of the 20th century, Soviet cinema of 1920—1930s and 1970s. The author digs into the hidden semantics of the picture, its stylistics and dramaturgy, its extraordinary personages.
Konstantin Lopushansky, THE ROLE, allusions, The Silver century, Soviet cinema, dramaturgy

Alexandra Novozhenova
Murder without victims
Review of documentary THE ACT OF KILLING (Denmark — Norway — UK) by Joshua Oppenheimer, telling of massacre of communists in Indonesia in the mid 1960s. The critic investigates this unique work from aesthetic and historical points of view, noting its oneliness as far as structure and stylistics concerns, as well as peculiarities of approach to historical stuff.
THE ACT OF KILLING, Joshua Oppenheimer, MIFF-2013, documentary, Communism, Indonesia, history

Nina Sputnitskaya
Crime and punishment
Review of Tatsushi Ohmori's SAYONARA KEIKOKU (Japan) after the novel by Shûichi Yoshida. The critic investigates peculiarities of poetics, dramaturgy and the key problematic of the film; discloses the gist of the themes touched upon, that is psychopathology of family life, shame, guilt, redemption, love and hate.
SAYONARA KEIKOKU, Tatsushi Ohmori, Shûichi Yoshida, adaptation, Japanese cinema, psychopathology, family relations, shame

Dmitry Desyaterik
A tale of a failed catastrophe
Review of Paweł Łoziński's Ojciec i syn (Poland). The critic analyzes major motives of the film that is interrelations of father and son, connection of the past and present, inheritance, nostalgia, specifying methods, artistic means and stylistics employed by the director.
FATHER AND SON, Paweł Łoziński, Marcel Łoziński, documentary, nostalgia, generation, interrelations

Ilya Bobylyov
Indifference
Review of Mumin Shakirov's documentary HOLOCAUST — IS IT WALLPAPER PASTE? (Russia). The critic analyzes structure, tonality and stylistics of the picture, its personages as well as peculiarities of the director's approach towards the chosen theme, which, in the critic's opinion, is treated only nominally.
HOLOCAUST — IS IT WALLPAPER PASTE?, Mumin Shakirov, Holocaust, history, mass culture, consciousness

Dmitry Desyaterik
A magic mountain
Review of Zhu Yu's CLOUDY MOUNTAINS (China) from the program FREE THOUGHT of MIFF-2013. The critic analyzes the subtle work of the filmmaker, features of his film language, unique stylistics and poetics of the picture and a specific image of a working man.
CLOUDY MOUNTAINS, Zhu Yu, MIFF-2013, Chinese cinema, working class, stylistics, aesthetics

Nina Tsyrkun
Cadenza visuale
Review of Woody Allen's BLUE JASMINE (USA).

Alexander Rubtsov
A right to rule
The author investigates processes of interrelation between culture and politics in Russia, as well as the role of power in forming of cultural milileu in general. Considering the problem in the broad historical and cultural contexts, the author, basing on concrete historical examples, traces down the evolution of relations of political power, culture and arts.
Politics, culture, power, history, context

Vitaly Mansky
Cinema test-drive
The author analyzes contemporary state of film festivals in Russia, as well as peculiarities of Russian festival agency in general. Considering peculiarities of the key Russian festivals, and analyzing strong and weak aspects of the festival policy, the author moves possible ways of transformation and development of Russian cinema forums.
Russian cinema, film festivals, policy, principles of development, transformation, state

Elena Stishova
Single-piece cinema
Coverage of Karlovy Vary International. The author analyzes key pictures of the Competition and other programs presented in 2013, specifies the most remarkable new actual trends in the European cinema, and traces down changes in the festival policy.
Karlovy Vary International—2013, Competition, European cinema, trends, policy

Andrei Fomenko
The author's view
The author investigates Ermanno Olmi's IL POSTO (1961), one of the manifests of Italian "neoneorealism", analyzing the subject matter, personages and dramaturgy, and juxtaposing it with multiple literary works. The author holds, that being thematically a film about detachment, formally IL POSTO appears a film about its overcoming, that is authorisation.
IL POSTO, Ermanno Olmi, Italian cinema, "neoneorealism", literature, detachment

Anton Dolin
Night Watch
Portrayal of the Mexican director Guillermo del Toro. The critic analyzes the key themes and motives of his creation, peculiarities of his philosophy, stylistics and film language, as well as his most interesting fantastic personages.
Guillermo del Toro, fantastics, personages, film language, American cinema, Hollywood

Alan Berliner:
"I don't think myself too brave"
Interview by Sergei Sychyov.

Siddiq Barmak
Laughter, fear, sorrow and ways of misfits
Interview and commentary by Sergei Anashkin.

Evgeny Golubenko
Home video
Part 3.

Krzysztof Zanussi
Execution of the double
A play.

Arseny Gonchukov
Nobody dies from love
A script.

Журнал издается при поддержке:

Министерства культуры РФ

Научный совет журнала:

З.Абдуллаева, *к.иск.*, Ю.Богомолов, *к.иск.*, А.Голубовский, *к.иск.*, И.Гращенкова, *д.иск.*, Л.Гудков, *д.филос.н.*, Д.Дондурей, *к.филос.н. — председатель совета*, Н.Дымшиц, *к.иск.*, В.Зверева, *к.ист.н.*, А.Качкаева, *к.филол.н.*, С.Медведев, *к.ист.н.*, С.Муратов, *д.филол.н.*, А.Плахов, *к.иск.*, И.Полуэхтова, *д.соц.н.*, О.Рейзен, *д.иск.*, И.Рубанова, *к.иск.*, М.Теракопян, *к.иск.*, М.Туровская, *д.иск.*, Н.Цыркун, *к.филос.н.*, А.Шатских, *д.иск.*, М.Швыдкой, *д.иск.*, С.Экштут, *д.ист.н.*

16+

Журнал издается при поддержке:

Первого канала

телеканала ТНТ

телеканала РЕН

компании «СТС Медиа» (телеканал «Перец», телеканал СТС, телеканал «Домашний»)

телеканала «Петербург — 5 канал»

фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

Поправка

В № 8 «Искусства кино» за 2013 год (с. 79) была неточно процитирована фраза Юрия Быкова из его выступления на пресс-конференции в Сочи. Вместо слов «Хватит, настало время волков, жрущих друг друга!» следует читать: «Гуманистические принципы XIX века закончились, простите. Сейчас мы будем друг друга есть».

Приносим режиссеру искренние извинения за досадную ошибку.

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Издатель Некоммерческое партнерство «Редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей

Исполнительный директор Елена Левченко

Заместитель главного редактора Нина Зархи

Ответственный секретарь Лариса Калгатина

Редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун

Специальные корреспонденты Зара Абдуллаева, Лев Карахан

Шеф-редактор сайта www.kinoart.ru Евгений Майзель

Верстка Мария Зайцева

Фоторедактор Елена Плоткина

Корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова

Секретарь редакции Анна Закревская

Дизайн обложки — Евгений Добровинский

•

Адрес редакции: 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон для справок: (499) 248-28-22. Факс (499) 241-08-52
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Сдано в набор 12.09.13. Подп. к печати 24.09.13
Формат бумаги 70 x 100⅛. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная

Печ. л. 11,75
Заказ 14966. ПО «Периодика»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает

•

Рукописи, соответствующие тематике журнала, но не принятые к публикации, рецензируются по просьбе авторов

•

«**Искусство кино**» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. (499) 248-28-22
Fax (499) 241-08-52

www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

© Журнал «Искусство кино», 2013

Индекс 70402
ИСКУССТВО
КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, О.АНДРЕЕВОЙ, В.БЕЛОПОЛЬСКОЙ, Е.ГУСЯТИНСКОГО, А.ДОЛИНА, А.ПЛАХОВА, К.РОЖДЕСТВЕНСКОЙ, Н.СПУТНИЦКОЙ, С.ТЫРКИНА, О.ШАКИНОЙ

В РУБРИКЕ ***«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»***

КОММЕРЦИАЛИЗАЦИЯ АВАНГАРДА

В РУБРИКЕ ***«РЕПЕРТУАР»***

ВЕНЕЦИЯ-2013

В РУБРИКЕ ***«КОММЕНТАРИИ»***

Ольга Андреева
Денис Драгунский

В РУБРИКЕ ***«ИМЕНА»***

Хаяо Миядзаки
Бернардо Бертолуччи

В РУБРИКЕ ***«РАЗБОРЫ»***

ДЕЯТЕЛИ ИСКУССТВА: МЕЖДУ УТОПИЕЙ И АРХИВОМ

В РУБРИКЕ ***«ОПЫТ»***

Анатолий Васильев

В РУБРИКЕ ***«ЧТЕНИЕ»***

Глеб Володин. НОЧЬ В ОЛИМПИИ

2013

2013